دراسات فى علم البيان

فن الاستعارة

دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلى



تأليف الدكتور

أحمد عبد السيد أحمد الصاوى

كلية التربية - جامعة المنصورة

الطبعة الثانية - مزيدة ومنقحة

٢٠١٠

دراسات فى علم البيان

فن الاستعارة

دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلى

تأليف الدكتور
أحمد عبد السيد أحمد الصاوى
كلية التربية - جامعة المنصورة

الطبعة الثانية
مزيدة ومنقحة
٢٠١٠

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

رقم الإيداع ٢٨٣٦ / ٢٠٠٩

مـقـدمـة

مبحث الاستعارة من المباحث الجديرة بالاهتمام والدرس ، وقد عني بها النقاد والبلاغيون العرب القدامي فدرسوها ضمن مباحثهم ، ورغم أن بعضهم خلط بينها وبين التشبيه أحياناً ، إلا أننا لم نعدم وجود دراسة جادة لها تبحث اقسامها وأحكامها والفرق بينها وبين غيرها من الفنون البلاغية الأخري ، مما ميزها وأعطاها قيمتها الاساسية .

وإذا ذهبنا إلي باحثينا المحدثين وجدناهم علي النقيض من ذلك ، لم يدرسوا الاستعارة موضوعا متكاملا ، وخاصة أن الدراسة الجمالية الحديثة أضافت الكثير مما يمكن أن يخدم موضوع الاستعارة ، بل اقتصرت دراستهم لها علي جوانب جزئية ترد ضمن مباحث أخري بلاغية او نقدية لا تخرج عن إطار درس القدماء لها ، ومجمل القول في طبيعة هذه الدراسة أنها مبتورة لا تتيح لنا فرصة تمثل هذا الفن والإحاطة بجوانبه الفنية والجمالية التي هي محط نظر وعناية البلاغة والنقد المعاصر ، كما أنها لا تزيدنا بصراً بقيمة هذا الفن بأكثر مما أفادتنا به البلاغة والنقد القديم هذا بالإضافة إلي أن الجانب التطبيقي يكاد يختفي من هذه المباحث ، إذا علمنا أن كل ما هنالك من أمثلة ونماذج أدبية لا تعدو أن تكون تكرارا لما ورد في مباحث القدماء ، كما أنني لم أجد من المباحث الحديثة ما اهتم بدارسة هذا الفن في أدب فترة من فترات تاريخنا الأدبي أو حتي عند مدرسة معينة وسم أدبها بسماتها مما يزيدنا معرفة ودراية بجوانبها وزواياها ، ويلقي الضوء علي قيمتها بوصفها لب التصوير الأدبي وذخيرته التي لا تنفد ، وهذا لا ينفي بطبيعة الحال وجود محاولات جادة مثمرة تتخلل كتابات بعض النقاد المحدثين .

ومن أمثلة ذلك ما كتبه **الدكتور أحمد كمال زكي** ، **والدكتور مصطفي ناصف** ، وغيرهم ضمن مؤلفاتهم النقدية التي تربط القديم بالحديث .وقد استفاد بحثي منها قدر الاستطاعة

من هنا وجدت أن دراسة الاستعارة ينبغي أن تكون متكاملة تشمل شقين :

الشق الأول :- يختص بدراستها فنا بلاغيا في إطارها النظري ؛ وخصصت لذلك الباب الأول ذا أربعة الفصول الأول يعرفها ،والثاني يبين أنواعها : والثالث يوضح أحكامها ، والرابع يفرق بينها وبين صور بلاغية أخري ؛ كالمجاز ، والتشبيه ،والكناية . والشق الثاني يدرسها فنا بلاغيا في إطار تطبيقي تحليلي يختص بأدب فترة مهمة من فترات تاريخنا الأدبي ، ولتكن هذه الفترة العصر الجاهلي ، وقد اخترت أدب هذا العصر علي وجه الخصوص لدحض مزاعم بعض المباحث التي رددت كثيرا من التعبيرات شبه المألوفة تخص الشعر الجاهلي مدعية أنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيه يتسم بالبساطة

والوضوح والسذاجة وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعفوية ، إن مثل هذه الأحكام تعرضنا لإصدار مزيد من الأحكام الخاطئة علي كل شئ فيه ، والحقيقية أن صفات السذاجة والسطحية والعفوية إذا انطبقت علـي الناحية الفكرية من الأدب الجاهلي فلا يمكن أن تنطبق علي الناحية الفنية فيه وعليها بالطبع المعوّل في كل أدب ، فليس الموضوع هو المهم ، وإنما المهم وقعه في نفس الشاعر وطريقة استخدامه اللغة للتعبير عنه .
إن الناحية الفنية منه لا يمكن القول بسذاجتها وعفويتها ، والأدب الجاهلي قد مر بمراحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التي نجده عليها قبيل الإسلام ، وهي تدل علي أن هذا الأدب قد نال حظا يذكر من النضج الفني ، فلا يصح لنا أن نصدر علي الأدب الجاهلي تلك الأحكام التي تصوره وكأنه في مرحلة طفولته الأولي كـأن نقول : إن الجاهليين كانوا لا يستعملون في أدبهم إلا الألفاظ الحقيقية وإن المجاز لا وجود له في أساليبهم ، والذي ينظر في أدبنا الجاهلي يري علي النقيض من ذلك فالعربي قلما كان يؤدي فكرته أداء حقيقيا مباشرا ، فقد آثر العبارة المجازية غير المباشرة إظهارا لبراعته الفنية واعتمادا منه علي ذكاء المخاطـب،فالاعتمـاد علي المجاز وخاصة الاستعارة كان من مميزات هذا الأدب ، وإن لم يبلغ الجاهليون في كثرته مبلغ من جاء بعدهم ، وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلي أية حال لم تكن لغة الحقيقة وحدها هي لغة الشعر والنثر الجاهليين .إن ما وصل إلينا من الأدب الجاهلي مع قلته يشهد ببلاغة الجاهلية التي تتمثل فـي فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفي أنها حتي الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاسد العجمـة ، وتعقيـدات الحضارة ، ولجنوحها نحو الإيجاز السهل الممتنع واحتوائها علي الخيال وأساليبه وعلي رأسها الاستعارة .

إن الاستعارة في هذا الشعر وصلت إلينا ناضجة مكتملة ، إنها فن أصيل الجذور في التربة العربيـة الجاهلية ، وليس أدل علي ذلك من أن القرآن الكريم ببلاغته وحكمته وفصاحته وإعجـازه ، لا يمكـن أن يخاطب قوما لا يفهمونه أو لا يستطيعون تذوقه ، وهو الذي احتوي من صنوف هذا الفن وألوانه الكثيـر ، وفهم القرآن وصوره لا يمكن أن يقع اتفاقا وبلا استعداد ، بل لابد من أن يكون عند الجماهير التي سـمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة ، إن ذلك لا يعني أن هذه الثقافة كانت كتلك التي ظفر بها العرب بعد الإسلام ، ولكنها علي كل حال كانت تتناسب قليلا أو كثيرا مع ما في القرآن الكريم من فصاحة وبلاغة ، وعمق . وبمعني آخر ، لم يكن للرسول عليه السلام أن ينقل أمة قد استعدت في أعماقها وضمائرها وفي عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، لا يمكن له أن يحدثهم بما ينبو عن أذواقهم ، وأفهامهم وهو رجل مسئول لا يستطيع أن يقصد إلي الإغراب ، في الألفاظ والتعابير ، أو قهر اللغة علي الالتواء عما ألفت العرب من طرائق البيان وفنون القول، وفي القرآن الكريم نص صريح علي أن الرسول لا يرسل إلا بلسان قومه ليبين لهم ،

قال تعالي : (وإنَّهُ لتنزيلُ رَبِّ العَالَمِينَ . نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الأَمِينُ . عَلَـي قَلْبِـكَ لِتَكُـونَ مِـنَ المُنْذِرِينَ . بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ) (١).

من أجل هذا رصدت البابين الثالث والرابع ، ففي الباب الثالث درست الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة ، مختصاً الفصل الأول بموقف عمود الشعر العربي من الاستعارة الجاهلية ، ومختـصاً الفـصل الثاني ببيان طبيعة الاستعارة الجاهلية في مدرسة عبيد الشعر مستنتجاً خصائصها عندهم ، كل ذلك في إطار النصوص الجاهلية المحلله .

أما الباب الرابع فقد اختص بدارسة الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديـب ، والفـصل الأول منـه يدرس الاستعارة الجاهلية وعلاقتها ببيئتها ، والثاني يدرس صلتها بالشاعر الجاهلي وتجاربـه الحيويـة ، والثالث يدرس الاستعارة في النثر الجاهلي مستنتجاً ما استنتجته من واقع النماذج المحلله مع مناقشة مفصلة مدعومة بأراء النقاد والبلاغيين القدامي والمحدثين.

ولما كانت دراسة الاستعارة في هذين الإطارين النظري والتطبيقي محتاجة إلي ربط وثيق بينها وبين قضايا نقدية حديثة ومهمة لها جذور في بلاغتنا ونقدنا العربي القديم ، رأيـت أن يتوسـط البـاب الثـاني الدراستين" النظرية والتطبيقية ، مكونا من ثلاثة فصول ، الأول منها يبحث الاستعارة وعلاقتها بالـصورة الشعرية ، والثاني يبحثها جزءاً من الخيال إن لم تكن هي الخيال نفسه ، وبدراسة الاستعارة بوصفها صورة شعرية معتمدة علي الخيال ، تبدو لنا قيمتها ، ومن هنا كان الفصل الثالث من هذا الباب والذي يبحث " قيمة الاستعارة " معنياً بدراسة هذه القيمة في إطار النظرتين القديمة والحديثة لدي النقاد والبلاغيين عرباً كانوا أم غربيين .

وبهذا المنهج رأيت أن درس فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق علي الأدب الجاهلي يمكن أن يكتمل ويعطي بعض النتائج والثمار المرجوة، مما يمهد السبيل للباحثين بعد ذلك ، فهـذا المبحث لا يعدو أن يكون محاولة متواضعة تدرس موضوعاً متكاملا يكاد يكون جديداً لم يُطرق مـن قبـل علي صورته هذه ، ويحتاج بطبيعة الحال إلي مزيد من الدرس والإضافة ، فمباحث الفنون البلاغية علـي وجه الخصوص ، ليس من السهل أن تقال فيها كلمة أخيرة ، ومن حولنا مباحث علم النفس الأدبي ، وعلـم الجمال ، والخيال ، وغيرها من فلسفات العلوم المعاصرة تطرح الجديد والمزيد من الأفكـار والتـصورات التي يمكن أن تسهم في إدراك متجدد لحقيقة العمل الفني وصوره الشعرية التي هي فـوق المحـدد . ممـا

(١) الشعراء – الأيات ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥

يساعدنا علي فهم عميق لنظرية الأدب ، وليس أدل علي خطورة هذا الموضوع وأهميته مما قالـــه القـــدماء بشكل عام ، وخاصة ما رأيناه عند " ابن الأثير " عندما قال :

" وهذا الموضع الذي نحن بصدد ذكره - وهو الاستعارة - كثير الإشكال غامض الخفاء "

كما أن التشبيه محذوف الأداه من بين أنواع البيان مستوعر المذهب وهو مقتل من مقاتل البلاغة .

هذا ، وبالله التوفيق ،

دكتور أحمد عبد السيد الصاوي

الطبعة الأولي ١٩٧٩ م

الطبعة الثانية ٢٠٠٩ م .

الباب الأول

الاستعارة فنا بلاغيا

الفصل الأول : التعريف بها .

الفصل الثاني : أنواعها .

الفصل الثالث : أحكامها .

الفصل الأول

(التعريف بها)

الاستعارة من العاريَة ، وهي معروفة ، ومعني أعار رفع وحول ، ومنه إعارة الثياب والأدوات ، واستعار فلان سهما من كنانته رفعه وحوله منها إلي يده . [1]

وفي الحديث الشريف ((مثل المنافق مثل الشاة العائرة بين غنمين ، أي المترددة بين قطعتين لا تدري أيهما تتبع .)) [2]

وعن حقيقة الاستعارة في اللغة والعادة ، يقول عبد القاهر: إن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منافعه علي الحد الذي يحصل للمالك ، فإن كان ثوبا لبِسَه كما لبِسَه وإن كان أداةً استعملها في الشئ تصلح له ، حتي إن الرائي إذا رآه معه لم تنفصل حاله عنده من حال ما هو مِلْك يدٍ ليس بعَارِيَّة ، وإنما يفضُلُه المالك في أنَّ له أن يُتلف الشئ جملة ، أو يُدخل التلف علي بعض أجزائه قَصْداً ، وليس للمستعير ذلك . [3]

" وإذا كان الأمر كذلك ، ثم وجدنا الإسم في قولك : **((عنَّت لنا ظبية))** يعقل من إطلاقه أنك قصدت الجنس المعلوم ، ولا يُعلم أنك قصدت إمرأة ، فقد وقع من المرأة في هذا الكلام موقعه من ذلك الحيوان علي الصحة ، فكان ذلك بمنزلة أن المستعير ينتفع بالمستعار انتفاع مالكه ، فَيلْبَسُهُ لُبْسَهُ ، ويتجمَّل به تجمله ، ويكون مكانه عنده مكان الشئ المملوك ، حتي يعتقد من ينظر إلي الظاهر أنه له " [4] .

ثم يعود **عبد القاهر** في كتابه أسرار البلاغه إلي بيان معني الاستعارة من طريق العادة ، وهو أنَّ مَثَل الاسم مَثَلُ الهيئة التي يُستدل بها علي الأجناس كزي الملوك وزيِّ السُّوقة ، فكما أنك لو خَلعْتَ من الرجل أثواب السوقة ونفيت عنه كل شئ ، يختص بالسُّوقة ، وألبسْته زِيَّ الملوك ، فأبديتَه للناس في صورة الملوك حتي يتوهموه ملكاً، وحتي لا يصلوا إلي معرفة حاله إلا بإخبار ، أو اختبار واستدلال من غير الظاهر ، كنت قد أَعَرْتَه هيئةَ المَلِكِ وزيَّهُ علي الحقيقة ، ولو أنك ألقيت عليه بعض ما يلبسه المَلِك من غير أن تعرِّيَه من المعاني التي تدل علي كونه سُوقةً ، لم تكن قد أَعَرْته بالحيقيقة هيئة المَلِك ، لأنَّ المقصود من

---

[1] لسان العرب لابن منظور (مادة عير) ج٦/٣٠٢+٣٠٤ –وراجع البرهان في علوم القرآن للزركشي / ط١ / ج٣/٤٣٢ +٤٣٣

[2] لسان العرب /ج٦/٣٠١

[3] الاسرار / ٣٢٤

[4] الاسرار / ٣٢٥

هيئةَ المَلِك أن يحصُل بها المهابةُ في النفس ، وأنه يُتَوَهَّم العظمة ، ولا يحصل ذلك مع وجود الأوصاف الدالة علي أن الرجل سُوقة)) (١).

إن هذه النصوص مع طولها إنما تؤكد علي قضية المعني في الاستعارة ، وأن المعني هو مرتكز العلاقة بين اللفظ وما استعير له ، وهذا عند عبد القاهر بمثابة القانون . (٢)

علي أن الاستعارة من أقسام البديع ، ولن يكون النقل بديعا حتي يكون من أجل التشبيه علي المبالغة ذلك أن الاستعارة اسم للضرب المخصوص من النقل دون كل نقل ، وأن المنقول من أجل التشبيه أحق بأن يوصف بالاستعارة وأن علاقة المشابهة المرتبطة بالمعني لا تتصور إلا إذا علمنا أن ((مِلْك المعير لا يزول عن المستعار ، واستحقاقه إياه لا يرتفع،ولم لا ؟ فالعاريّة إنما كانت عاريّة لأن يدَ المستعير يدٌ عليها ، مادامت يد المُعير باقية ، ومِلْكه غير زائل ، فلا يُتَصور أَن يكون للمستعير تصرف لم يستفده من المالك الذي أعاره ، ولا أن تستقر يده مع زوال اليد المنقول عنها ، وهذه جملة لا تراها إلا في المنقول نقل التشبيه)) . (٣)

ذلك لأننا لا نستطيع جري الاسم علي الفرع من غير أن نُحوجه إلي الأَصل ، إذ إن العلاقة بين الطرفين هي المسوِّغ الأساس لعملية النقل في الاستعارة التي هي في الأصل ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به مبالغة وتخييلاً .

ولعل مضمون ما أوردناه عن **عبد القاهر** فيما يخص مفهوم الاستعارة وطبيعتها في اللغة والعادة هو نفسه ما رأيناه عند " **ابن الأثير** "(٦٣٧ هـ)الذي بين السبب في تسمية الاستعارة بالاستعارة قائلاً :-

" إنَّما سُمي هذا القسم من الكلام استعارة ، لأن الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العاريَّة الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة ، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا ،وإذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه ، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا ، إذ لا يعرفه حتي يستعير منه ، وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض ، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعني من أحدهما إلي الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشئ المستعار من أحدهما إلي الآخر ." (٤)

نلمح في هذا الكلام أن معني مصطلح " استعارة " في اللغة هو معناه نفسه المصطلح عليه لدي البلاغيين ، وكما أن الاستعارة بين الناس لا تقع إلاَّ من شخصين بينهما سبب معرفة حتي إذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه ، فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا ، فكذلك يشترط وجوب علاقة بين

---

(١) الأسرار ، ص ٣٢٣ / ٣٢٤

(٢) راجع الأسرار ، ص٤٠٢

(٣) راجع الأسرار ، ص ٤٠٣

(٤) ابن الأثير / المثل السائر / ج٢،ص ٧٧

المنقول عنه والمنقول إليه في الاستعارة المجازية ، وهذا الشرط مما أوجبَ عمودُ الشعر ضرورةَ وجوده ، وهو ما سنتحدث عنه باسم (العلاقة) في الجزء الخاص بأحكام الاستعارة ، التي هي المناسبة بين المعني المنقول عنه والمنقول إليه ، وسميت بذلك " لأن بها يتعلق ويرتبط المعني الثاني بالأول فينتقل الذهن من الأول للثاني .[1]

ولقد عرّف علماء البلاغة الاستعارة تعريفات عديدة ، مرت هذه التعريفات في سلسلة تطور زيادة وتحديداً ، شأنها شأن أي مصطلح له علي مر العصور مفاهيم ومقاصد ، فهي عند " **الجاحظ** " : تسمية الشئ باسم غيره إذا قام مقامه ، وعند " **المبرد** " ، نقل اللفظ من معني ، وعند " **ابن قتيبة** " : اللفظ المستعمل في غير ما وضع له إذا كان المسمي به بسبب من الأخر أو كان مجاورا له او مشاكلا ، وعند " **ثعلب** " : أن يستعار للشئ إسم غيره أو معني سواء ، وهي عند " **ابن المعتز** " استعارة الكلمة لشئ لم يعرف بها من شئ عرف بها ، وهي عند " **علي عبد العزيز الجرجاني** " : تعليق العبارة علي غير ما وضعت له في أصل اللغة علي جهة النقل للإبانة ، وعند " **أبي هلال العسكري** " : نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلي غيره ، وعند عبد القاهر الجرجاني ، ، أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفاً تدل الشواهد علي أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر ، وغير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هنا كالعاريَّة .

وعند " **فخر الدين الرازي** " : ذكر الشئ باسم غيره ، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه ، وعند " **ابن الأثير** " : نقل المعني من لفظ إلي لفظ للمشاركة بينهما مع طيِّ ذكر المنقول إليه ، وعند " **السكاكي** " : أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في عالم المشبه به .

وهي لدي ابن " ابي الاصبع المصري " : تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه ، ولدي " **الخطيب القزويني** " ، هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له . وعند " يحي بن حمزة العلوي اليمني " تصييرك الشئ الشئ ، وليس به ، وجعلك الشئ للشئ وليس له بحيث لا يلحظ معني الشئ لا صورة ولا حكما .

ويفسر " **يحي العلوي** " هذه القيود بقوله : تصييرك الشئ الشئ وليس به ، وجعلك الشئ للشئ وليس له شامل لنوعي الاستعارة ، فالأول : كقولك : لقيت أسداً ، والثاني كقولك رأيت رجلاً أظفاره وافرة ، وقصدت رجلاً تتقاذف أمواج بحره ، وفلان بيده زِمَام الأمر ، وقولنا : بحيث لا يُلحظ فيه التشبيه صورة ، كقولك زيد كالأسد ، ومثل البحر ، فإن ما هذا حاله ليس من باب الاستعارة في شئ ، لما يظهر فيه من

[1] القزويني : مختصر السعد علي تلخيص المفتاح / ج٤/ ص٤٤ .

صورة التشبيه واحد البابين مغاير للآخر . (الطراز / ج١ / ص ٢٠٢) .

ومن هذه التعريفات ، وقد رتبت تاريخيا ، نلحظ التطور والنمو الذي طرأ علي الاستعارة بتقدم الزمن ، وكما تطورت في تعريفها ، تطورت في قبولها ورفضها وحسنها وقبحها ، فبينما كانت في أول أمرها عامة تشمل المجاز بأنواعه ، نجد الزمن يتطور ، ويتضح التعريف شيئا فشيئا بحيث اشترطت العلاقة بين طرفيها ، ثم كشف عن الغرض من استعمالها ، وتبين الفرق بينها وبين التعبير بحقيقتها ، ثم بينها وبين كل من المجاز المرسل ، والكناية ، والتشبيه محذوف الأداة ، علي غرار ما سنري كل ذلك في مواضعه من خلال صفحات هذا الدرس .

كما تطورت النظرة إليها ، فبينما يخرج " قدامة " الاستعارة بعيدة التصوير تلك التي تعتمد علي التشخيص من الاستعارة المقبولة ، ويُعد فاحِشَها معاظلة نجد الزمن يتقدم ويُقبل ما رفضه " **قدامة** " . كما رفض " الخفافي " الاستعارة المبنية علي استعارة أخري ، ثم يتطور الزمن ، ويقبلها " **ابن الأثير** " ضياء الدين ، وهكذا يثري هذا التطور درسها علي غرار ما نري من خلال دراسة اخري أُعدت لهذا الغرض مما يحدد مظاهر هذا التطور ودلالاته [1].

والهمزة والسين والتاء في الكلمة تفيد الطلب .كما هو المتبع في اللغة [2] وكأن الذي يشبه معني بمعني تشبيها مضمرا في نفسه يطلب جريان اسمه عليه مبالغة في دعوي الاتحاد ، ثم يجعل هذا بمثابة دليل علي الامتزاج والانصهار بين الطرفين .

ونحن عندما نقول إن الاستعارة تقوم علي التشبيه ، وتبني عليه كما يبني البيت علي أسسه ويقوم علي عمده ، فإننا نعني أن المراد منه التشبيه الذي يضمره المستعير في نفسه ، وهو بخلاف التشبيه الاصطلاحي الذي يكون بطرفين ومشبه ومشبه به ، وأداة ، ووجه ، وربما اشتبه علي كثير من الدارسين أنّ الاستعارة تقوم علي التشبيه وتناسي التشبيه في آن واحد هو كلام كالمتناقض ... والحق أننا نستحضر في الذهن نسبا ومصاهرة وارتباطا بين لفظ المستعار والمستعار له ليصح إطلاق الأول علي الثاني واستعماله في معناه خطوة أولي للاستعارة ، ثم بعد ذلك نتناسي التشبيه لتصحّ دعوي الاتحاد التي تهدف إلي المبالغة لأنّ بقاء معني التشبيه قد يُظن منه أن الهدف لا يعدو أن يكون إلحاق ناقص بكامل ، وهو ما يعني من التشبيه في الاصلاح وفي واحد من تعريفاته ، وعلي هذا فإن التشبيه وتناسي التشبيه منفكان في الاعتبار والقصد ، والاستعارة تقوم علي التشبيه المضمر في النفس وهو معنوي لا لفظي ، وهو لا يمكن تناسيه إلا

---

[1] هذه الدراسة أعددنا ها منشورة تحت عنوان (مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين – دراسة تاريخية فنية) نشر الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩

[2] الزركشي : البرهان في علوم القرآن / ج٣ / ط٣ / ص٤٣٢ .

بعد اعتبار وجوده واستحضاره في النفس.

ومن هنا نستطيع تلخيص خطوات الاستعارة ، وهي الانتقالات التي يستلزم اتباعها عند إجرائها ..

أولا : يجب التشبيه بين المعنيين تشبيها مضمرا في النفس ،

ثانيا : نتناسي ذلك التشبيه ودعوي الاتحاد ، **ثالثا** : ننقل اسم المشبه به للمشبه ونطلقه عليه برهانًا علي دعوي الاتحاد ، **رابعا** : ملاحظة العلاقة والارتباط الحاصل بين المعني المنقول عنه والمعني المنقول إليه ، **خامسا** : لابد من وجود قرينة مانعة من إرادة المتكلم المعني الأصلي وهي بمثابة الدليل علي المقصود فمثلا حين نجري الاستعارة في قوله تعالي : (**اهدنا الصِّراط المستقيم**) نقول : شبهنا الدين الحق (**وهو الإسلام**) بالسبيل الواضح الذي هو الصراط تشبيها مضمرًا في النفس ، ثم أدركنا العلاقة المتشابهه بينهما وهو أن كلا منهما يوصل للقصد ، والمرحلة الثالثة تتمثل في تناسينا ذلك التشبيه وادعائنا اتحاد المشبه مع المشبه به ، ثم أخذنا اسم المشبه به وهو الصراط فأطلقنا علي المشبه الذي هو الدين الحق بادعاء أنه عينه علي سبيل الاستعارة ، وأخيراً هناك القرينة المانعة من أن يراد من الصراط معناه الأصلي وهي إسناد الهداية إليه تعالي لأنها إنما تطلب من الله في الدين .

وبعد أن عَرَفنا أن الاستعارة مبينة علي التشبيه نقول : إن اركان الاستعارة ثلاثة ، المستعار منه ، والمستعار له (**المشبه به** ، **والمشبه**) وهما الطرفان والمستعار وهو اللفظ المنقول [1] ، ولابد من إهمال أداة التشبيه ووجه الشبه حتي يمكن تناسي التشبيه وادعاء أن المشبه من جنس المشبه به ، ولهذا لا تقع الاستعارة في العَلَم الشخصي لأن الجنس يقتضي العموم ، والعلَم ينافي ذلك العموم بما فيه من التشخيص إلا إذا تضمن وصفية قد اشتهر بها كتضمن " **حاتم** " لصفة الكرم ، " **وسحْبان** " **لصفة الفصاحة** ، **وباقل** " **لصفة العِيّ** " يتضح عند ذلك اعتبار العلَم كليا تجوز استعارته ، تقول رأيت حاتما ، ومررت بباقل بدعوي كلية حاتم ، وباقل في جنس الجود والعِيّ ، وقد عبر عن ذلك المرزوقي في الحماسة بقوله :-

" والأعلام لا يدخلها المجاز ولكن تستعار إذا حصل بها القصد ولَمِنَ معها اللَّبْس عند الذكر " [2].

بقي لنا في التعريف بالاستعارة توضيح أن " فن الاستعارة " جزء من " **علم البيان** " ، والبيان إظهار المقصود بأبلغ لفظ . وهو من الفهم وذكاء القلب [3].

ويهمنا في تعريف القدماء لمصطلح بيان ، تعريف السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) إذ إنه قال : [4]

---

[1] يعني المشبه به . أما المستعار منه فهو معناه لا لفظه .

[2] المرزوقي (أبو علي احمد بن محمد بن الحسن المتوفي ٤٢١ هـ) شرح ديوان الحماسة / ج٢ / ص ٥٧٠ .

[3] لسان العرب (مادة بين) / ج٦ / ص ٢١٦ + ٢١٧

[4] السكاكي : المفتاح / ص ١٧٦

(البيان إيراد المعني الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه) ، معني ذلك ان مصطلح بيان أصبح علما مستقلا من علوم البلاغة علي يد السكاكي ، وخاصة بعد أن قسم علم البلاغة إلي بيان ، ومعانٍ ، ومحسنات ، اطلق عليها فيما بعد اسم (البديع) ، وبذلك تحدد مصطلح بيان ، وأخذت البلاغة العربية صورتها النهائية بعد أن جعلت أصنافا ثلاثة ، صنف يبحث فيه عن الهيئات و الأحوال التى تطابق باللفظ جميع مقتضيات الأحوال و هو علم المعانى (١).

وعلم يعرف به إيراد المعني الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه و هو " علم البيان " (٢) ، و هو ذلك الصنف الذى يبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظى و ملزومه ، فقد ينطق باللفظ و لا يراد منطوقه بل يراد لازمه و إن كان منفردا كقولنا : زيد أسد ، فلا نريد حقيقة الأسد المنطوقة و إنما نريد شجاعته اللازمة ، المسندة إلى زيد ، و قد نريد باللفظ المركب الدلالة علي ملزومه ، كما نقول : زيد كثير رماد القدر ، ونريد ما لزم من ذلك وهو الجود ، وقِرَي الضيف ، لأن كثرة الرماد ناشئة عنها فهي دالة عليها ، وهذه كلها دلالات زائدة علي دلالة الألفاظ من المفرد المركب (٣) .

وبعبارة أخري ، هو ذلك العلم الذي له أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعني الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ، أي يعرف من حَصل تلك الأصول كيف يعبر عن المعني الواحد بعبارات بعضها أوضح من بعض ، فكرم زيد مثلا يدل عليه تارة بقولنا : زيد حاتم ، وتارة بقولنا : زيد بحر ، وتارة بقولنا : مهزول الفصيل ، وتارة بقولنا : فاض إنعام زيد علي الأنام (٤).

وبالنظر في هذا المثال يتحقق حد البيان الذي يبحث في تأدية المعني باساليب مختلفة في وضوح الدلالة علي المعني المراد ، ومعني هذا بعبارة موجزة ، أن علم البيان هو علم الأساليب التي يستعملها الأدباء في الإبانة عن معانيهم ، وذلك باستعمال التشبيه ، او المجاز ، أو الاستعارة أو الكناية .
أما الصنف الثالث فيبحث فيه عن وجوه تحسين الكلام وتزيينه بنوع من التنسيق بعد رعاية تطبيقه علي مقتضي الحال ؛ ووضوح الدلالة وهو ما يعرف بعلم " البديع " ، وإنّ سماه السكاكي محسنات (٥).

وهذه الوجوه ضربان : ضرب يرجع إلي المعني ، وضرب يرجع إلي اللفظ .
وهكذا أصبح مصطلح بيان عنواناً له قواعده وأسسه بوساطتها يمكن إبراز المعني الواحد في صور مختلفة

---

(١) القزوينى : الإيضاح : ج١ /٨٤ .
(٢) القزوينى : الإيضاح : حـ٢ /٩ .
(٣) علي الجندي : فن التشبيه / ج١ /ف٢+ د . حفني شرف في التصوير البياني ص ١٩٣ .
(٤) الحملاوي : أنوار الربيع في الصرف والنحو والمعاني والبديع / ص ٢١٤ .
(٥) الإيضاح / ج٢/ ٤٧٧

بعضها أوضح من بعض ، وتراكيب مختلفة الوضوح مع مطابقة كل منها لمقتضي الحال ، فالمحيط بعلم البيان المطلع علي كلام العرب منظومه ومنثوره إذا أراد التعبير عن أي معني يدور بذهنه ويجول بخاطره استطاع أن يختار من من فنون القول ، وطرق الكلام ما هو أقرب لقصده وأليق بغرضه بطريقة تبين عمّا في نفس المتكلم من المقاصد وتوصل الأثر الذي يريده إلي السامع مع المقام المناسب له .

وقد أشار" الرازي " نقلا عن **عبد القاهر** إلي نوع الدلالة المطلوبة في الاستعارة وهي أن تقول : المعني ، ومعني المعني ، فتعني بالمعني المفهوم من ظاهر اللفظ ، وهو الذي يفهم منه بغير وساطة ، وتعني بمعني المعني – المعني الثاني، وهو أن يفهم من اللفظ معني ثم يفيد ذلك المعني معني آخر [1]، والحقيقة ان الصور البيانية كلها دالخة في هذه الدلالة الثانية .

وأن التشبيه أصل أساسي من أصول الصور البيانية لتصويره المعني تصويرا هادئا يمكن الانتقال منه – إذا ما أردنا التعمق في التصوير – إلي الاستعارة ، فهذه هي الطرق المختلفة في الدلالة علي المعني وضوحا وخفاء ، وقد ذكر الزركشي في كتابه " **البرهان في علوم القرآن** " ما يفيد بأن التشبيه ضمن صور البيان ، ثم إنه ليس بمجاز لأنه معني من المعاني ، وله ألفاظ تدل عليه وضْعا ، وليس فيه نقل اللفظ عن موضعه ، وإنما هو توطئه لمن سلك سبيل الاستعارة ، والتمثيل كالأصل لها وهي كالفرع له ، وهذا الرأي هو ما ردده **عبد القاهر** دائما في أثناء حديثه عن الاستعارة [2].

قصاري القول : المراد بالبيان هو الكشف والإيضاح كما عرفه المتقدمون ، وقد عرّفه العلوي في طرازه من أنه العلم الذي يعرف به أسرار التراكيب المختلفة أو العلم بجواهر الكلمة المفردة والمركبة . وما دامت الاستعارة يتضمن استعمالها الهدف نفسه والغرض عينه ، فهي جزء من علم البيان دون أن نلف أو ندور مع السكاكي ومن خَلَفه من بعده في مباحث الدلالات وغيرها بأسلوبه المنطقي الكلامي [3].

---

[1] فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز / ص١٩ .

[2] البرهان في علوم القرآن : ج٣/ ص٤١٥ .

[3] ويمكننا معرفة المزيد من القاء الضوء علي هذا العلم بالرجوع إلي :-

الحصري القيرواني : زهر الآداب / ج١ / ط١ / ١٠٨

الجاحظ : البيان والتبيين / ج١ /٧٥

ابن قتيبه : عيون الأخبار / ج٢ / ١٨٢

الرماني : النكت / ص ٩٨

ابن الأثير : المثل السائر / ج١ / ص ٤٠ ، ٤٤ ، ٣٩

عبد القاهر : الدلائل / ص ٣٥

القزويني : الإيضاح / ج٢ / ص٩

ابن وهب : البرهان في وجوه البيان / ص ١٣٩.

الفصل الثاني

أنواعها

القسم الأول : باعتبار ذاتها " إلي محققة ، وتخييلية

فأما المحققة فهي أن يذكر اللفظ المستعار مطلقا كقولك : رأيت أسداً ، تريد رجلا شجاعاً ، والضابط لها أن يكون المستعار له [1]. أمراً محققا حسا أو عقلا ، بأن يكون اللفظ منقولاً إلي أمر معلوم يمكن الإشارة إليه إشارة حسية أو عقلية ، فالأول ، كقولك "زهير بن أبي سُلْمي " : [2]

لَدَي أَسَدٍ شَاكِي السِّلاحِ مُقَذَّفٍ ... لَـهُ لِـبُـدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّـمْ

وكقول "عنترة بن شدَّاد العَبْسي " : [3]

وَلَقِيتُ فِي قَبْلِ الهَجِيرِ كتيبةً ... فَطَعَنْتُ أَوَّلَ فَـارِسٍ أُولاهَـا

وضَرَبْتُ قَرْنَي كَبْشِها فتَجَدَّلاَ ... وَحَمَلْتُ مُهْرِي وَسْطَهَا فَمَضَاهَا

وذلك لأن المستعار له في البيت الأول الرجل الشجاع ، أو الجيش القوي وهو محقق حسًّا ، وكذلك الامر في البيت الثاني في قول عنترة ، فالمستعار له هم القوم ورئيسهم .

والثاني ، العقلي ، كقوله تعالي : " اهْدِنَا الصِّرَاطَ المُسْتَقِيمَ " ، وذلك لأن المستعار له ملة الإسلام ؛ أي الأحكام الشرعية ، وهي محققة عقلاً.وأما قوله تعالي : " فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الجُوعِ والخَـوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ "، فعلي ظاهر قول الشيخ جار الله العلامة " الزمخشري" استعارة عقلية ،لأنه قال : شبه باللباس – لاشتماله علي اللابس – ما غشي الإنسان والتبس به من بعض الحوادث .

وعلي ظاهر قول " السكاكي " صاحب المفتاح حسية لأنه جعل اللباس استعارة لما يلبسه لإنسان عند جوعه وخوفه من امتقاع اللون ورثاثة الهيئة [4].

هذا ، وأصل الذَّوْق بالفم ، ثم قد يستعار فيوضع موضع الابتلاء والاختبار تقول في الكلام ، ناظر فلاناً ، وذق ما عنده اي تعرف واختبر ، واركب الفرس وذقه ، يقول " الشَّمَّاخ بن ضِرَارٍ الذُّبْيَاني " : –

فَذَاقَ فَأَعْطَتْهُ مِنَ اللِّينِ جَـانِبـاً ... كَفَي وَلَهَا أَنْ تُغْرِقَ السَّهْمَ حَاجِزُ

---

[1] المشبه المتروك في الاستعارة التصريحية .

[2] شاك السلاح : أي ذو شوكة (او شائك) ويجوز حذف الواو فيقال : شاك . علي وزن فعل (مثل خوف) – وأراد بالأسد الجيش ، إذ حمل لفظ البيت علي الأسد ، والمقذف الغليظ كثير اللحم – واللبد جمع لبدة ، واللبد شعر متراكب بين كتفي الاسد إذا أسن وأراد بالأظفار : السلاح ، اي سلاحه تام الحديد (من معلقته ص ٢١ – شعر زهير صنعة الأعلم الشنتمري) .

[3] ديوانه – والإيضاح ج ٢ /٤٠٧

[4] مفتاح العلوم ج١ / ١٧٩ – والإيضاح ج ٢ / ٤٠٨ (النحل ١١٢) ، ويري صاحب الطراز . أن الآية ، مع أنها تحتمل التحقيق ، فهي أيضا تحتمل " التخييل" لأن الله تعالي لما ابتلاهم لكفرهم بتصال هاتين البليتين ،ولما استعار اللباس ههنا مبالغة في الاشتمال عليهم، أخذ الوهم في تصوير ما للمستعار منه من التغطية والستر، والاسترسال ، والشمول رعاية لمزيد البيان في ذلك ، اما القول في التحقيق عنده فمؤداه ما يري علي الإنسان عند شدة الخوف والجوع من الضعف والهزال ، و انتقاع لو الصفرة ، ورثاثة الهيئة ، ورثة الحال ، وحصول القلق ، والفشل ، ما يضاهي الملابس في اختلاف أحوالها ، وألوانها (راجع الطراز للعلوي / ج ١/ ٢٣٥ +٢٣٦) .

أي أن لها حاجزاً يمنع من إغراق،أي فيها لين وشدة ، ونقت القوس إذا جذبت وترها ليعلم ألينة هي أم صلبة ؟ (١). ومثل ذلك قوله تعالي:(**ولباس التقوي**) (٢)، وقد استعير اللباس هنا لما ظهر عنه من السكينة ، والإخبات، والعمل الصالح (٣).

والثانية : أي " **التخييلية** " ، هي ما كان " المستعار له " فيها غير محقق لا حسا ولا عقلا ، بل تكون صورة وهمية خالصة لا يشوبها شئ من التحقيق بقسميه (٤).

كلفظ " الأظفار " في بيت الهذلي ، الذي يقول فيه :-

وإذا الـمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَها ... أَلْـفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَـةٍ لا تَنْفَـعُ

فإنه لما شبه المنية بالسبع في الاغتيال ، أخذ الوهم يصورها بصورته ، ويخترع لها لوازمه ، فاخترع صورة كصورة الأظفار ، ثم أطلق عليه لفظ الأظفار استعارة تصريحية تخييلية ، لما كونها تصريحية،فلأنه صرح فيها بلفظ المشبه به ، وهو اللازم الذي أطلق علي صورة وهمية شبيهة بصورة الأظفار الحقيقية . أما كونها تخييلية : فلأن المستعار غير محقق لا حسًّا،ولا عقلاً ، والقرينة علي نقل الألفاظ من معناها الحقيقي إلي المعني المتخيل إضافتها "إلي المنية " .

وبعبارة أخري : لما شُبهت المنية بالسبع أخذت القوة المفكرة تتخيل للمنية صورة شبيهة بالأظفار ، فشبهت الصورة المتخيلة بالصورة المحققة ، واستعير لفظ الأظفار من الصورة المحققة إلي الصورة المتخيلة ، عن طريق الاستعارة التخييلية (٥).

والاستعارة **الثالثة** : وهي ما تحتمل "**التحقيقية** " " **والتخييلية** " ، نحو قول **زهير ابن أبي سُلمي** :

صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَي،وأَقْصَرَ بَاطِلُه ... وعُـرِّيَ أَفْـرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُهُ (١).

الصحو هنا خلاف السكر ، وأراد به السلو ، واقصر باطله ، أي امتنع باطله عنه ، وتركه بحاله، والمراد انتهي غيه ، والتعرية هنا الإزالة ، أي أنه ترك ما كان يرتكبه زمن الحب من الجهل ، والغي، وأعرض عن معاودة ما كان يرتكبه ، فبطلت آلاته ، فشبه الصبا بجهة من جهات المسير ، كالحج ، والتجارة ، قضي من تلك الجهة حاجاته ، فبطلت آلاته وتوقفت ، تشبيها مضمرا في النفس ، وحذف الجهة ورمز لها بالأفراس والرواحل .

---

(١) ابن قتيبة / تأويل مشكل القرآن : ١٦٤ – والشعر والشعراء ج ١ / ٣٢٢ .
(٢) الاعراف / ٢٦ .
(٣) تأويل مشكل القرآن / ١٦٥ .
(٤) الطراز / ج ١ / ٢٢٢ / ٢٢٣
(٥) راجع السابق بصفحاته .
(١) ديوان زهير صنعة الأعلم الشنتمري / دار الآفاق الجديدة بيروت / ٤٥.

" فالجهة هي " المكنية عند الجمهور"، وإثبات الأفراس والرواحل لها " **تخييلية** " عندهم [1] والأفراس والرواحل مستعملان في حقيقتهما عندهم أيضا، أما عند " **السكاكي** " فيجوز أن تكون الأفراس والرواحل استعارة تحقيقية إن أريد بها دواعي النفس وشهواتها ، والقوي الحاصلة لها في استيفاء اللذات ، وأريد بها أسباب اتباع الغي من المال ، والأعوان ، لتحقق معناها عقلاً، ويجوز أن تكون " تخييلية " عنده أيضا إن جعلت الأفراس والرواحل مستعارة لأمر وهمي تُخيِّل للصبا بمعني الميل إلي الجهل والفتوة (٢).ومما يمكن تنزيله منزلة هذين الوجهين(**التخييل والتحقيق**) قوله تعالي : " واخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ "(٣). فإذا جعلناه من باب التخييل ، فتقريره ،هو أن الله سبحانه وتعالي أمر الولد بأن يلين لوالديه جانبه ، ويتواضع ، فاستعار لفظ " الجناح " منبها به علي التخييل في الاستعارة بطريق المبالغة في طلب أن يكون الولد لأبويه كالطائر لفرخه في فرط حنوه عليه ، وتعطفه علي محبته ، فجعل الذل طائراً علي طريق الاستعارة ، ثم أخذ الوهم في تصوير ما للمستعار من الآلات ، والجوارح ، ثم أضاف اسم الجناح إلي الذل رعاية في تحصيل البلاغة وتمام المعني المراد . وإذا جعل من باب " التحقيق " فتقريره أنه لما أراد المبالغة في لين الجانب للأبوين من جهة الولد ، استعار لفظ الجناح للتذلل والتواضع ، ونَزَّله منزلة الجناح في التصاقه بالتراب ، وإسباله في التغطية للفرخ مبالغة في لين العريكة ، وحسن التذلل للوالدين بالرعاية والحب كما يظلل الطائر صغار فراخه (٤).

وفي إطار هذا التقسيم الأول: (**تقسيم الاستعارة باعتبار ذاتها**) تنقسم الاستعارة إلي " **التصريحية** " ، و " **المكنية** " ، او المصرح بها والمكني عنها [5] ، وهذا التقسيم هو ما أشار إليه عبد القاهر بقوله : **الاستعارة المفيدة قسمان:-**

أحدهما : أن تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلي شئ آخر ثابت معلوم فتجريه عليه ، فعندما تقول : " رأيت اسداً " تريد رجلاً شجاعاً ، فأنت كمن قال رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته،وقوة بطشه، فتدع ذلك وتقول: رأيت اسداً، فهناك الاسم، وهو الأسد، وقد تناول شيئا معلوماً ، وهو الرجل الشجاع،ونقل الأسد عن مسماه الأصلي ، وهو الحيوان المفترس ، فجعل اسماً للرجل الشجاع علي سبيل الاستعارة (**التصريحية**) ، والمبالغة في التشبيه [6] .

---

[1] الطراز / ج ١ /٢٣٣ + ٢٣٤
[2] راجع الطراز ج ١ /٢٣٣ + ٢٣٤
[3] الإسراء /٢٤
[4] الطراز / ٢٣٤ /٢٣٥
[5] وهو تقسيم علي حسب ما يذكر من الطرفين ، ولم يصرح بهذين الاصطلاحين إلا فيما بعد عبد القاهر (انظر حديث السكاكي عنهما في مفتاح/١٧٦)
[6] راجع الأسرار (ط الشيخ شاكر) ص ٤٤ / ٣٠ وراجع الدلائل ص ٦٧

إذن الاستعارة " التصريحية " هي التي صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه ، ففي قوله تعالي : " والله وَلِيُّ الذينَ آمنُوا يُخْرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إلي النُّورِ والذينَ كَفَرُوا أَوْليَاؤُهُم الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُمْ مِنَ النُّورِ إلي الظُّلُمَاتِ " [١].

فالطاغوت كل ما يعبد من دون الله ، كالأصنام ، والأوثان ، لأنه يطغي علي الإنسان فيغلو في الكفر والمعاصي ، واستعيرت الظلمات للكفر ، والنور للإيمان ، والمعني المشترك بين الظلام والكفر هو الضلال والتخبط ، وبين النور والإيمان هو الهداية ، والرشاد ، فصرح بلفظ المشبه به ، وحذف المشبه علي سبيل الاستعارة التصريحية ومثال ذلك أيضا ، قوله عز اسمه : " والشعراءُ يَتبِعُهُمْ الغَاوُونَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ في كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ " [٢]. فقد استعيرت الأودية للمقاصد الشعرية التي يعمدون إليها ويلخصونها بأفئدتهم ، ويصوغونها بأفكارهم ، وخص الأودية بالاستعارة دون الطرق والمسالك ، لأن المعاني الشعرية تستخرج بالفكرة والروية ، والفكرة والروية فيهما خفاء وغموض ، فلهذا كان استعارة الأدوية لها أشبه وأليق .

وثانيهما : أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ، ، ويوضع موضعاً لا يبين فيه شئ يشار إليه،فيقال : ها هو ذا المراد بالاسم ، والذي استعير له ، وجعل خليفة لاسمه الأصلي ، ونائباً منابه ، وذلك كقول " لبيد بن ربيعة " :

وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةٍ إذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا .

لأنه جعل للشَّمال يداً ، و من الواضح ، أنه ليس هناك شئ مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه ، كإجراء الأسد علي الرجل في قولك : " انبري لي أسد يزْئر " ، وإجراء الظباء علي النساء (٣).وإنما غايتك التي لا مطَّلع وراءها أن تقول : " أراد أن يثبت للشَّمال في الغَداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشئ يقلِّبه ، فاستعار لها " اليد " حتي يبالغ في تحقيق الشبه ، وحكم الزمام في استعارته للغَداة حكم " اليد " ههنا، في استعارتها للشَّمال وإذا رجعت إلي الحقيقة ، ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي ، لا يلقاك من المستعار نفسه ، بل مما يضاف إليه (٤).

ثم يعود صاحب " الأسرار " مؤكدا ذلك في موضع آخر حيث يقول :-

" ألا تري أنك لم ترد أن تجعل الشَّمال كاليد ، ومشبهة باليد ، .... ولكنك أردت أن تجعل " الشَّمال " كذي اليد من الأحياء ، وغرضُك أن تثبتَ له حُكْمَ من يكون ذلك الشئ في فعل أو غيره ، لا نفس ذلك الشئ فاعرفه " (٥).

---

[١] البقرة / ٢٥٧

[٢] الشعراء /٢٢٤+٢٢٥ وراجع الطراز للعلوي ج ١/ ٢١٤ والمثل السائر ج٢ /٩٦ وللشيخ سيد قطب : التصوير الفني في القرآن / ٧٢

[٣] الأسرار /٤٤/٤٥

[٤] راجع الأسرار /٤٦ + الإيضاح ج ٢/٤٤٤ + ٤٤٥

[٥] راجع الأسرار / ٤٧

وقصاري ما أراده الشاعر من معني البيت :- أنه في الأيام التي تشتد فيها الرياح الشمالية ، ويقسو البرد ، كان الكريم الجواد ، والرجل الذي يكشف عادية تلك الشدائد عن الناس بإيقاد النيران ، وقري الضيفان ، ولكنه لما شبه الشَّمال لتصريفها القِرَّة علي حكم طبيعتها في التصريف ، بالإنسان المصرِّف لما زمامه بيده ، أثبت لها " اليد " علي سبيل " التخييل " ، وحكم الزمام في استعارته للقرَّة حكم اليد في استعارتها من الإنسان الماسك بالزمام المتصرف في وجهته ، ليكون أبلغ في تصوير الشمال متصرفة ، والضمير في أصبحت وفي زمامها " للقرَّة " . إن هذه اليد التي تخيلها هي التي تملأ الدنيا برداً ، وزمهريراً ، وجوعاً ، وحياة شقية مما يدفع هذا الكريم إلي كشف الغمة ، ومحو الشدة .

وها هو ذا معني " التخييل " بعينه ، إذ ليس هناك أمر مخيل من غير أن يكون له وجود ، ثم يستعار له أمر وجودي علي حد قول : صاحب الإشارات والتنبيهات (١)، وهو استعارة اليد للشَّمال والزِّمام للغَداة . وهذا معناه أنه ليس للشمال شئ يستعار له اسم اليد ويجري عليه إجراء الأسد علي زيد مثلا ، اللهم إلا في الخيال .ثم يفرق شيخ البلاغة عبد القاهر بين القسمين قائلا :-

" هذا الضرب ، وإن كان الناس يضمونه إلي الأول حيث يذكرون الاستعارة فليسا سواءً ، وذلك أنك في الأول تجعل الشئ الشئ ليس به ، والثاني تجعل للشئ الشئ ليس له (٢).

ومن أمثلة ذلك أيضا – في الشعر الجاهلي – " قول تَأَبَّط شَرّا" واصفاً سيفَه :-

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ ... نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ المَنَايَا الضَّوَاحِكِ (٣).

وفي البيت استعارتان ، فقد جعل النواجذ تتهلل وتلمع لمعان البرق في فم المنايا التي تضحك كأنها إنسان فرح مسرور ، وهي مكنية تهكمية تزري بالعدو كما هو ملاحظ من سياقها .

وقول " أَبِي الطَّمَحَان القَيْنِي " : –

لَوْ كُنْتَ فِي رَيْمَانَ تَحْرُسُ بَابَهُ ... أَرَاجِيلُ أُحْبُوشٍ وأَغْضَفُ آلِـفُ

إِذَنْ لأَتَتْنِي حَيْثُ كنتَ مَنِيَّتِـي ... يَـخُبُّ بِهَا هَادٍ بِأَمْرِيَ قَائِـفُ (٤).

فالمنية في ذهن أبي الطَّمَحَان ناقة يسوقها إلي الإنسان دليل بارع لا يضل ، ولكن أبا الطَّمَحَان لا يرسم لوحته بهذه الألوان الواضحة ، وإنما يعتمد علي التظليل في إخفاء بعض جوانبها إخفاء فنياً رائعا ، فإذا المشبه به قد أخفي وراء هذه الظلال الفنية الجميلة ، ولكن الشاعر يشير إليه

---

(١) محمد بن علي الجرجاني : الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ص ٢٢٨

(٢) الدلائل (ط الشيخ شاكر) ص ٦٧

(٣) المرزوقي في شرح ديوان الحماسة / ج ٩٨/١ + ج٢ / ٢٣٦

(٤) أبو الفرج الاصفهاني : الأغاني (ج١ ط بولاق) ص ١٣٢ " والقائف " من قوف وهو الذي يعرف الآثار – والجمع (قافة) ، يقال : قاف أثره ، من باب قال ، إذا اتبعه .

ببعض خصائصه ، أو بشئ من لوازمه ، وإذا اللوحة التي يرسمها لفكرته تعتمد علي النـــور ، كمـــا يقول أصحاب الرسم ، او تعتمد علي الاستعارة المكنية ، كما يقول أصحاب البلاغة .

وقول " النَّابغة الذبياني " : -

وَصَدْرٍ أَرَاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ   تَضَاعَفَ فِيهِ الحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ [1].

فقد استعار لليل في تجميعه الهموم ، وتكديسها صورة إراحة الراعي إبله ، أي ردهـــا إلـــي حظائرها مساءً ، أي أنه جعل صدره مألفاً للهموم ، وجعلها ، أي الهموم ، كالنعم العازبة بالنهار عنه ، والرائحة مع الليل إليه .وعن أيهما يحمل أسرار البلاغة ولطائفها ، يقول صاحب الكشاف :-

من أسرار البلاغة ولطائفها أن يسكتوا عن ذكر الشئ المستعار ، ثم يرمزوا إليه بـــذكر شـــئ مـــن روادفه ، فينبهوا بذلك الرمز علي مكانه ويكون ذلك لقصد المبالغة ، والتأكيد ، ويكون لخطاب الذكي دون الغبي [2]. وينطبق هذا أيضا علي استعارة : اللسان " لأمر مخيل " للحال " في قول القائل :

وَلَئِنْ نَطَقْتُ بِشُكْرِ رَبِّكَ مُفْصِحًا   فَـلِسَانُ حَـالِي بِالشِّكَايَةِ أَنْطَقُ [3].

من غير أن يكون هناك شئ يحس أو ذات تتحصل ، بمعني أنَّ فـــي هـــذا اللـــون مـــن الـــصياغة الاستعارية شيئا من التخييل ، وها هو ذا السبب في تسمية الاستعارة بأنها تخييلية كما سبق القول .

• ويفصل بين القسمين " أنك إذا رجعت في القسم الأول (أي التصريحية) – إلي التشبيه الذي هو المغزي من كل استعارة تفيد ، وجدته يأتيك عفوا ، كقولك في (رأيت أسداً) رأيت رجلاً شجاعاً كالأسد ، ورأيت مثل الأسد ، أو شبيها بالأسد .

وإن رُمته (أي التشبيه) في القسم الثاني ، وجدته لا يواتيك تلك المواتاة ، ففي قول " لبيـــد " السابق ذكره ، لا وجه لأن تقول (إذ أصبح شئ مثل اليد للشِّمال) ، أو حصل تشبيه اليد بالشِّمال ، وإنما يتراءي لك التشبيه بعد أن تعمل التأمل ، والفكر ، وبعد أن تغير الطريقة ، وتخرج عن الحـــذو الأول ، كقولك : إذ أصبحت الشِّمال ولها في قوة تأثيرها في الغداة ، شبه المالك في تصريف الـــشئ بيده ، وإجرائه علي موافقته ، وجذبه نحو الجهة التي تقتضيها طبيعته وتنحوها إرادته .

أي أن غرضك أن تثبت للمستعار له حكم من يكون له ذلك الشئ في فعل أو غيره ، لا نفـــس ذلـــك الشئ ... "(٤).وليس هذا الضرب من الاستعارة (أي المكنية) بدون الـــضرب الأول فـــي إيجـــاب

---

[1] ديوانه – بتحقيق محمد أبي الفضل ابراهيم – ط دار المعارف ١٩٧٧ ص ٤١ وانظر بديع ابن المعتز (ط ١) / ٢٦ /٢٧ .

[2] ولقد دأب " هوميروس " في أسلوبه أن يهب الحياة ما لا حياة فيه ، وفي عباراته تتجلي حيوية التصوير ، وقوته ، ومن الأمثلة التي يذكرها أرسطو عن هوميروس ، قوله : (طار السهم) ، و " نفذ سنان الرمح المجنون في عظام صدره ، " وإلي قاع الوادي سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسي ... الذي لا يستحي) .

وهذه كلها من الاستعارات " التناسبية " (الخطابة لأرسطو ص ٢٠/ ٣٥)

هذا ، ويعلق الدكتور غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث (ص ١٤٤) علي هذا بقوله : إن الاستعارة " التناسبية " كما يشرحها أرسطو أقرب ما تكون إلي الاستعارة المكنية في البلاغة العربية القديمة ، ولكن الاستعارة المكنية في العربية مراعي فيها اللفظ الذي يجري فيه الاستعارة ، ولذا كانت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائما . إذ يمكن في مثال " أرسطو " أن نعده استعارة تصريحية علي أن تجري الاستعارة في القسوة ، ولكنه إجراء لا يعطي قوة التأثير المرادة .

[3] محمد بن علي الجرجاني : الإشارات والتنبيهات / ٢٢٨

[4] الأسرار / ٤٧

وصف الفصاحة للكلام ، لا بل هو أقوي منه في اقتضائها والمحاسن التي تظهر به ، والصور التي تحدث للمعاني بسببه آنق وأعجب [1].

وإن أردت أن تزداد علماً بالذي ذكرت لك من أمره ، فانظر إلي قولهم : " هو مُرْخَي العِنَان وَمُلْقِي الزِّمَام " ،لا وجه لأن تروم شيئا تجري العنان عليه ، ويتناوله ، بل المعني علي انتزاع الشبه من الفرس في حال ما يرخي عنانه ، وأن ينظر إلي الصورة التي توجد من حاله ، تلك في العقل ، ثم يجاء بها فيعارها الرجل ويتصور بمقتضاها في النفس ، ويتمثل ، ولو قلت : إن العنان هنا بمعني النهي ، وإن المراد أن النهي قد أبعد عنه ونحو ذلك ، دخلت في ظاهر من التكلف ، وأتعبت نفسك في غير جدوي ، وعادت زيادتك نقصاناً ، وطلبك الإحسان إساءة [2].

وهكذا يكون الأمر في قول "زهير" الذي أوردناه من قبل :" وعُرِّي أفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُه " لا تستطيع أن تثبت ذواتا أو شبه الذوات تتناولها الأفراس والرواحل في البيت ، علي حد تناول الأسد الرجل الموصوف بالشجاعة ، والسحاب المذكور بالسخاء والسماحة ... وليس إلا أنك أردت أن الصبا قد ترك وأهمل ، وفقد نزاع النفس إليه وبطل ، فصار كالأمر ينصرف عنه ، فتعطل آلاته ، وتطرح أداته كالجهة من جهات المسير نحو الحج أو الغزو ، أو التجارة ، يقضي منها الوطر فتحطّ عن الخيل التي كانت تركب إليها لبودها ، وتلقي عن الإبل التي كانت تحمل لها قتودها [3].

ومما يفسد أكثر مما يصلح أن نتكلف القول بأن " الأفراس " عبارة عن دواعي النفوس وشهواتها أو الأسباب التي تنصر جانب الهوي وتلهب أَرْيَحِيَّة النشاط ، وتحرك مرح الشباب ، وهذا مما يتعبنا في غير جَدْوَي [4].

وهكذا يتبين لنا أن الاستعارة (المكنية) أكثر بلاغة في توكيد المعني وتوضيحه ، وفي إعمال العقل واجتهاده من التصريحية ولقد عدّ " الصولي" <u>الاستعارة المكنية أجلّ استعارة ، وأحسنها وكلام العرب جارٍ عليها .</u> " [5]

ونحن إذا رجعنا إلي مباحث " <u>علم النفس الأدبي</u> " وجدنا تفسيراً يوضح لنا ، لماذا كانت الاستعارة المكنية ابلغ وأعمق من " التصريحية " ؟؟.

وهو تفسير لا يبعد كثيرا عما وجدناه عند عبد القاهر رجل القرن الخامس الهجري ، ذلك أن الاستعارة التصريحية تتضمن عمليتين عقليتين ، <u>الأولي</u> : متمشية مع الحقيقة والواقع قائمة علي قاعدة تداعي المعاني ، وهي إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه، ونظرا لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فإنهما يشتركان في هذه العملية ، أما العملية <u>الثانية</u> ، فتتحقق في الاستعارة دون

---

[1] الدلائل (ط الشيخ شاكر) / ٤٦١
[2] الأسرار / ٤٩،٥٠
[3] الأسرار ص ٤٨ وانظر سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ص ٢٣
[4] راجع السابق ص ٤٨
[5] أبو بكر الصولي : أخبار ابي تمام / ٣٧ ـ وقد ضرب الأمثلة المتنوعة علي ذلك .

التشبيه ، وهي عملية خيالية غير واقعية، تلك هي ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة ، فهما شخص واحد ، لا شخصان ، أما في الاستعارة المكنية فنجد ثـلاث عمليـات عقليـة ، همـا العمليتان السّابقتان مضافاً إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية ، وهي تخّيل اتصاف المشبه بمـا هو من خصائص المشبه به [1].

فإذا قلنا مثلا : " إن عين القدر ترعاكم " ، فإننا نري (أولا) ، شبها بين القدر والإنسان الذي يرعي الأشياء ، ويرقبها بعينه ، ثم ندّعي (ثانيا) أن القدر هو إنسان لا أقل ، ثم اتينا (ثالثا)للقـدر بما هو من لوازم الإنسان ، وهو " العين "[2].

هذا ، ونحن كثيرا ما نستخدم مثل هذه العبارات دون أن ننتبه إليها ، كأنها تتوسـيت حتـي أصبحنا لا نشعر بها ، نقول مثلاً ! " إن حزن فلان عميـق " أو" إن سـلوكه مـستقيم " ، والعمـق والاستقامة من صفات الماديات وإسنادهما إلي المعنويات من قبيل الاستعارة المكنية أيضا، ومن ذلك قولنا : سلوك طائش ، وعقل ضيق ، وكلها استعارات تكاد تنسي ، والسبب في ذلك الإلْف والعادة ، وطول فترة الاستخدام . فالعمل الإرادي إذا تكرر مرات كافية في فترات متعاقبة،أصبح آليا لا يكـاد يشعر به الإنسان ، ولذا يمكن أَن نسمي هذه الاستعارات "المنسّية " ، استعارات " غير شـعورية " ، أو استعارات مَيِّتة .

هذا ، ويري بعض العلماء أن إسناد الحياة إلي الجماد ، وإسناد صفات الإنسان إلي غيره من الكائنات هو من بقايا العقائد القديمة التي كان يعتنقها ولا يزال يعتنقها كثير من القبائل البدائية التـي تري الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية سواء ما كان منها في السماء أو ما كان في الأرض ، فكـل من الشمس ، والقمر ، والكواكب كائنات حيه في نظرهم ، وكل من النار والبحار ، والجبال يستمتع بقسط من الحياه والإدراك وإلي هذه الحياه وذلك الإدراك يعزى ما تأتي به هذه الأشياء من خيـر ، وما يصدر عنها من شر (٣).

ويري فريق آخر أن في هذا المذهب بعداً عن الحقيقة ، ويقرنون هذه إلـي قـوة الوجـدان الإنساني إلي درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات ، فإذا ضحك ، أو ضـحك حبيبـه رأي العالم يضحك من حوله ، وإذا بكي ، أو بكي خليله ، خيل إليه أن العالم المحيط بـه يبكـي معـه ، والأساس العقلي لهذه الظاهرة في رأي الفريق الثاني هو عمق العاطفة وسعة الخيال ، وهـا هـو ذا الرأي الراجح في الوقت الحاضر (٤). وجدير بالذكر أن طبيعة الإبداع هذه ، وما يصاحبها من سعه في الخيال مستمدة أساساً من العالم الخارجي ، لكن الإبداع هنا ليس محاكاة لشئ موجود ، وإعـادة

---

[1] د. حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٣.

[2] دراسات في علم النفس الأدبي /٤٤

[3] أبو القاسم الشابي :الخيال الشعري عند العرب /٣٢ / ٣٣ ـ وانظر دراسات في علم النفس الأدبي للدكتور / حامد عبد القادر / ٤٤/ ٤٥ .

[4] راجع دراسات في علم النفي الأدبي / ٤٥ .

بنائه ، ولن تكن المحاكاه لا تخلو أبداً من عنصر الإبداع والإضافة ، ولكن الأمر مرتبط بالكشف عن علاقات ودلالات ، ووظائف جديدة ، ثم إبداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات [1].

من أجل ذلك قيل : إن الاستعارة "بالكناية" لا علاقة لها مباشرة بالمشبه به والمشبه وإنما هو العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر ، حين يعطي مثلا للمنية والسبُع وظيفة جديدة في قول " أبي ذؤيب الهذلي " : " وإذا المنية انشبت أظفارها ...." ، وفقد أعيد تنظيم الإحساس بالمنية صفات والسبع ، وأعطي لهذين العنصرين تفاعلا ، وهذا التفاعل بينهما يخلق عالما متميزا من مدرك ذي قوام موحَّد ، إن الخيال في الاستعارة حين يستعين ببعض العناصر الحسية ، إنما يريد من وراء ذلك غاية أخري ، هي التسامي عليها ، وخلق مقولة ، أو عالم خيالي ثان بديل عنها [2].

وخلاصة القول : إن الاستعارة المكنية هي ما حذف منها المشبه به ورمز إليه بشئ من لوازمه الذي به كماله أو قوامه ، وإثبات هذا اللازم للمشبه به هو" الاستعارة التخييلية " أو عنصر التخييل في البناء الاستعاري بالكناية ، وبذلك تكون الاستعارة " التخييلية " قرينة المكنية لا تفارقها ، إذ لا استعارة بدون قرينة ، والتخييلية وهي ما كان المستعار له فيها غير محقق لا حسّاً ، ولا عقلاً ، بل يكون صوره وهمية محضه لا يشوبها شئ من التحقيق بقسميه ، وقد سبقت الإشارة إليها [3].

وإذا كان الرأي السائد لدي البلاغيين هو تلازم الاستعارتين المكنية والتخييلية فإن "الزمخشري " يري غير ذلك حيث قال إن قرينة المكنية قد تكون " تحقيقية " وذلك إذا كان للمشبه لازم " يشبه " لازم المشبه به فقوله تعالي : (الَّذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ اللهِ مِنْ بَعْدِ مِيثَاقِهِ) [4] قد شُبِّه فيه العهد بالحبل ، ثم حذف المشبه به وهو الحبْل ، واستعير "النَّقْض " ، وهو فَكُّ طاقات الحبْل لإبطال العهد بجامع الإفساد في كل ، ثم اشْتُقَّ من النَّقْض يَنْقُضُون بمعني " يُبْطِلون " علي سبيل الاستعارة التحقيقية المكنية .

" فالزمخشري " يجمع بين التحقيقية والمكنية ، فلا تلازم عنده بين المكنية ، والتخييلية، إلا انه يري أن القرينة (تصريحية) باعتبار المعني المقصود في الحالة الراهنة ، وتحقيقية باعتبار الإشعار بالأصل .

وحاصل القول : بأن القرينة (تصريحية) هو استعارة النقْض لإبطال العهد ، ثم حذف المشبه ، وهو إبطال العهد ، وبقي النقْض ؛ نقض الحبل وفكه " المشبه به " علي سبيل الاستعارة

---

(1) د. يوسف مراد / مبادئ علم النفس العام / ٢٦٧ / ٢٦٨ + د. عز الدين إسماعيل / التفسير النفسي للأدب / ٩٢

(2) راجع الصورة الأدبية للدكتور. مصطفي ناصف / ١٣٧ /١٣٨

(3) راجع الطراز للعلوي ج١ / ٢٣٢

(4) البقرة / ٢٧

التصريحية التبعية في الفعل المضارع وهو " ينقضون " أي أن اللازم في المكنية يكون استعارة تصريحية تقع في " مربض " الاستعارة التخييلية إن صح التعبير .

• **التقسيم الثاني** : وتنقسم باعتبار الملائم لها أو " ملائمها " او الأمر الخارج عنها . إلى "المرشحة " ، و " المجردة " ، و" المطلقة " . فإذا استعير لفظ لمعني آخر ، فإما أن يذكر معه لازم" المستعار له " ، أو يذكر لازم "المستعار" نفسه، فإن كان الأول فهو(التجريد) ، وإن كان الثاني فهو " الترشيح" . أما إذا ذكر ملائم الطرفين ، أو لم يذكر ملائمها ، كانت الاستعارة (المطلقة).[1].

– وقد سميت الاستعارة " المجرده " المجرده بهذا الاسم " ، لإنك لو قلت : رأيت أسدا يُجَدِّل الأبطال بنَصْله ، ويشكُ الفرسان برمحه ، فقد " جَّردت " قولك : أسدا من لوازم الأساد ، وخصائصها ، إذ ليس من شأنها تجديل الأبطال ، ولا من شأنها شك الفرسان بالرماح والنصال ، لأن هذه الصفات جميعا ترتبط بالمشبه لا بالمشبه به المجرد منها أصلاً . ومن" التجريد " ، **قوله تعالي** : (**فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ**) [2]. ولو قال : " كساها " الله لباس الجوع والخوف لكان " ترشيحاً "، ولكنه تعالي بالغ في شدة ما أصابهم بقوله : " فأذاقها " لأن الذوق أبلغ في الإحساس ، وأدخل في الإيلام من قوله : " كساها " [3]. إذ إن المراد بالإذاقة ، إصابتهم بما استعير له اللباس ، كأنه قال : فأصابها الله بلباس الجوع والخوف ، وعلي هذا تكون الإذاقة(تجريدا) . فإن قيل : " الترشيح " أبلغ من التجريد ، فهلاً قيل : فكساها الله لباس الجوع والخوف ؟. قلنا : لأن الإدراك بالذوق تستلزم الإدراك بحاستين : الذوق ، واللمس ، فكان في الإذاقة إشعار بشدة الإصابة ، بخلاف الكسوة التي تستلزم الإدراك باللمس فقط [4].

فإن قيل : لِمَ لم يقل : فأذاقها الله طعم الجوع والخوف ؟ ، قلنا : لأن الطعم ، وإن لاءم الإذاقة ، فهو مفوت لما يفيده لفظ " اللباس " من بيان أن الجوع والخوف عمّ أثرهما جميع البدن عموم الملابس [5].

قال الزمخشري : الإذاقة جرت عندهم مجري الحقيقة لشيوعها في البلايا والشدائد ، وما يمسّ الناس منها ، فيقولون : ذاق فلان البؤس ، والضرّ ، وأذاقة العذاب ، شبه ما يدرك من أثر الضرّ والألم بما يدرك من طعم المرّ ، والبَشَع [6]. وهذا معناه ، أن المناسبة تقضي أن يقال :

---

[1] الطراز / ج١/١٣٦/ ٢٥٧ – والمفتاح / ٢٤٥ .

[2] سورة النحل (١١٢) .

[3] راجع الإيضاح للقزويني (شرح د/ عبد المنعم خفاجي – دار الكتاب اللبناني / ج ٢ / ٤٣٢ .

[4] انظر السابق / ج٢/٤٣٢/٤٣٣ – وراجع أمثلة " الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة " – لمحمد بن علي محمد الجرجاني (٧٢٩ هـ - تحقيق د/ عبد القادر حسين دار النهضة – الفجالة – مصر / ٢٢٣ .

[5] راجع الإيضاح ج٢ ص ٤٣٣

[6] راجع الإيضاح ج٢ ص ٤٣٣ – وراجع تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ص ١٦٥ .

فألبسها الله لباس الجوع ، ولكن إيثار الذوق هنا مما يقتضيه الجوع إذ يشعر به ويذاق ، وصح أن يكون للجوع لباس ، لأن الجوع يكسو صاحبه بثياب الهزال ، والضنّي والشحوب ، والضّعف .

ومن أمثلة التجريد في " الشعر الجاهلي " قولُ بعضِ بني قَفْعَس : [1].

دَعَوْتُ بني قَيْسٍ إليّ فَشَمَّرَتْ   خَنَاذِيذُ مِنْ سَعْدٍ طِوَالُ السَّوَاعِدِ .

فالخناذيذ الكرام من الخيل ، استعارها الشاعر للكرام من الرجال ، وذكر من لوزام المشبه تشمير الساعد . أما (المُرَشَّحة) أو (المُوَشَّحة) [2] ، فإنما سميت بهذا الاسم ، لأنك لو قلت : (رأيت أسدا وافر الأظفار دامي الأنياب فقد ذكرت لازم اللفظ (المستعار) ، وذكرت خصائصه ، فوشحت هذه الاستعارة ، وزينتها بما ذكرته من لوازمها ، وأحكامها الخاصة ، أخذا لها من التوشيح ، وهو ذا الوشاح ، واشتقاق التوشيح للاستعارة منه . أما " التَّرْشيح " فبمعني التقوية ، يقال : " رشحت الصبي " إذا ربيته باللبن قليلاً قليلاً ، حتي يقوي علي المصّ فالاستعارة المرشحة ، هي المقواة ، بمعني يناسب المستعار منه (المشبه به) مما يبعد خطور التشبيه علي البال فيكون ذلك مقويا للاستعارة ، ومؤكدا لما عناه المتكلم وقصده من تناسي التشبيه والبناء علي دعوي الاتحاد والمبالغة ، إذ إن كل وصف للمشبه به (المستعار منه) سينسحب علي المشبه مما يؤكد هذه الوحدة بين الطرفين وكأنهما من جنس واحد .ومثالها قوله تعالي: " أولئكَ الذينَ اشْتَرَوْا الضَّلالَةَ بِالهُدَي فَمَا رَبِحَتْ تِجارَتُهُمْ [3].

فلما استعير لفظ الشراء للاختيار بجامع الإبدال أعقب بذكر لازمه وحكمه ، وهو " الربح " توشيحا للاستعارة ، ولو قال : " فهلكوا" أو " عموا " أو " صمموا " عوض قوله : " فما ربحت " لكان " تجريدا " ولم يكن توشيحا [4]. ومن الترشيح قول " بشار" :

أَتَتْنِي الشَّمْسُ زَائِرَةً   ولَمْ تَكُ تَبْرَحُ الفَلَكَا[5].

وقول " أبي الطَّيِّب المُتَنَبِّي " :

كَبُرَتْ حَوْلَ دِيَارِهِمْ لَمَّا بَدَتْ   مِنْهَا الشُّمُوسُ وَلَيْسَ فِيهَا المَشْرِقُ [6].

ومن أمثلة " الترشيح " في الشعر الجاهلي ، قول " قُرَيْط بنِ أُنَيْفٍ العَنْبَرِي " :-

قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَي نَاجِذَيْهِ لَهُمْ   طَارُوا إليهِ زَرَافَاتٍ وَوُحْدَانَا

---

[1] شرح ديوان الحماسة ج٢/ط١/١٩٥١ ص ٥٩٨

[2] الطراز ج ١ /٢٣٦/ ٢٣٧ ، والإيضاح للقزويني ٤٣٣ والطراز للعلوي ج١ / ٢٣٦ / ٢٣٧

[3] بعض الآية (١٦) من سورة البقرة .

[4] راجع الطراز / ج١/٢٣٦/٢٣٧ .

[5] ديوانة (ط بيروت) ١٧١ والبيت في الأسرار (ط الشيخ شاكر ص ٣١٠) وهو من قصيدة له يقول فيها :-

بعثت بذكرها شعري   وقدّمتُ الهوي شَرَكا
فلمّا شاقها قولي   وشب الحب فاحْتَنَكا
أتتني الشمس زائرة   ولم تك تبرحُ الفَلَكَا
وجدت العين في سُعدي   وكان العيش قد هَلَكا

[6] البيت في الأسرار (ط الشيخ شاكر) ص ٣٠٤ وفي ديوانة ج ٢ (بشرح العكبري) / ٣٣٧ .

لا يَسْأَلُونَ أَخَاهُمْ حِينَ يَنْدُبُهُمْ　　فِي النَّائِبَاتِ عَلَي مَا قَالَ بُرْهَانًا [1].

فقد شبه الشر بوحش مفترس بجامع الاغتيال في كل ، والقرينة المانعة (ناجذيــه) ، لأن الــشر لا نواجذ له ، و (أبدي) ترشيح ، لأنه يلائم "المستعار"، أي " المشبه به " وفي الــشطر الثــاني شــبه عدوهم علي الخيل بالطيران ، بجامع الإسراع الشديد في كل ، واشتق من الطيران بمعني (العدو) طاروا بمعني (عَدَوْا) علي سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في الفعل الماضي .

وقول "أبي خِرَاش" الجاهلي الصعلوك-من شعراء هذيل:-

فَلَيس كَعَهدِ الدَّار يا أُمَّ مَالِكٍ　　ولكنْ أَحَاطَتْ بِالــرِّقَابِ السَّلاَسِــلُ

وَعَادَ الفَتَي كَالكَهْلِ لَيْسَ بِقَائِلٍ　　سِوي العَدْلِ شيئًا فاسْتَرَاحَ العَوَاذِلُ [2].

فأحكام الإسلام وقيوده عند "أبي خراش" سلاسل تطوق رقاب الصعاليك الذين اسلموا ، ولكن أبا خراش يريد أن يكون معتدلاً في تعبيره فيخفي لفظة الإسلام وراء ظلاله الفنية ،ويركز الضوء علي (المشبه به) وهو "السلاسل" علي طريقة الاستعارة التصريحية التي يرشح لهــا بــبعض خــصائص المستعار (السلاسل) ، وهي الإحاطة بالرقاب ، يريد أن يقول : ليس الأمر كعهدك إذ كنا في الــدار ونحن نتبَّسط في كل شيء ،ولا نتوقي ،ولكن أسلمنا فصرنا من موانع الإسلام فــي مثــل الأغــلال المحيطة بالرقاب القابضة للأيدي ،وليس ثم سلاسل ،وإنما أراد أنّ الاسلام ألزمه امــورا لــم يكــن ملتزما بها قبل ذلك.

أما في البيت الثاني، فيقول :رجع الفتي عما كان عليه من فتوته وصاركانه كهل، ثم قال: " فاستراح العواذل" لأنهن لا يجدن ما يعذلن فيه سوي العدل ، والحق.

وقد يجتمع "التجريد" و "الترشيح" ،كما في قول "زهَيْر بن أبي سُلْمي"

فَشَدَّ وَلَــمْ تَفْــزَعْ بُيُوتٌ كَثِيرةٌ　　لَــدَي حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

لَــدَي أَسدٍ شَاكِي السِّلَاحِ مُقَذَّفٍ　　لَــهُ لِبَــدٌ أَظْفَــارُهُ لَــمْ تُــقَــلَّمِ [3].

---

[1] حماسة أبي تمام ج ١ / ق ١ .

[2] ديوان الهذليين /القسم الثاني/ ١٥٠-والعمدة لابن رشيق (ط دار الجبل سوريا) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ط٤)ج١/ص٢٧٨ ومشكل القران لابن قتيبة ص١٤٩

قال "ابو خراش"البيتين في القصيدة رثي بها "زهير بن عجردة"وقد قتله "جميل بن معمر"يوم حنين مأسوراً .

يقول :نحن في عهد الإسلام في مثل السلاسل ،والا فكنا نقتل من قتل زهير بن عجردة" .

هذا ،ولعله متأثر فيما قال بالاية الكريمة من سورة يس (٨): "انا جعلنا في اعناقهم اغلالاً فهي الي الاذقان فهم مقمحون "

[3] راجع "شعر زهير"(صنعة الاعلم الشنتمري)ط بيروت -دار الآفاق ص ٢١-وقوله "فشد"أي حمل علي ذلك الرجل من عبس فقتله، "ولم تفزع بيوت كثيرة "أي لم يعلم اكثر قومه بفعله ،وأراد بالبيوت أحياء وقبائل ،يقول :لو علموا بفعله لفزعوا وأغاثوا الرجل ،ولم يوافقوا حصينا علي قتله ،وانما ارادوا بقوله هذا ألا يفسدوا صلحهم بفعله ،وقوله حيث ألقت رحلها "أي حيث كان شدة الامر يعني موضع الحروب ،و/ قشعم هي الحرب ،ويقال :هي المنية ،والمعني أن حصينا شد علي الرجل العبسي ،فقتله بعد الصلح ،وحين حطت رحلها الحرب .

وقوله :شاكي السلاح ،أي سلاحه ذو شوكة ،وأراد "شائك " فقلب الياء من عين الفعل إلي لامه ،ويجوز حذف الياء ،فيقال :شاك .

"ولدي أسد "الجيش،وحمل لفظ البيت علي الاسد ،والمقذف الغليظ كثير اللحم ،واللبد جمع لبدة وهي زبرة الأسد ،وهي شعر متراكب بين كتفي الأسد إذا أسن ،وأراد بالأظفار السلاح ،واول من كني بالأظفار عن السلاح أوس بن حجر "في قوله:-

....لعمرك إنا ،والأحاليفُ هؤلا　　لفي حقبة :أظفارُها لم تُقلَّمِ .

فإنه راعي المستعار له (المشبه) بقوله : شاكي السلاح ،أي بسلاح ذي شوكة ،إذ هي من صفات الممدوح ، وراعي (المشبه به) ايضا بقوله: له لبد اظفاره لم تقلم "إذ هي من صفات الأسد (المستعار).وقوله (أي زهير) " يمدح قوم سنان بن ابي حارثة المري " ، ويصف خيلهم :-

عَـلَيْهَا أُسُودٌ ضَارِيَاتٌ لَبُوسُهُمْ … سَوَابِغُ بِيضٍ لا يُخَرِّقُهَا النَّبْلُ [1]

فقوله: " لبوسهم سوابغ بيض .... " وصف يتعلق بالمشبه أي المستعار له ، وهم أبطال الحرب ، ثم قوله : " ضاريات " ، وصف يتعلق بالمشبه به (المستعار) وهم الآساد .

ومما هو من هذا القبيل ، قول كُثيِّر :- [2]

غَمْرُ الرِّدَاءِ إِذَا تَبَسَّمَ ضَاحِكًـا … غَـلِقَتْ لِضِحْكَتِهِ رِقَـابُ المَالِ

فإنه استعار : الرداء " للمعروف والعطاء ، لأنه يصون عِرْضَ صاحبه كما يصون الرداء ما يلقي عليه . وهو الوصف الجامع بينهما .

ثم إن وصفه (الرداء) وهو المشبه به بالغمر ترشيح للاستعارة ، وقد يوصف(المعروف) أيضا وهو المشبه المحذوف بأنه غمر فيكون علي هذا تجريداً ، وإذا اجتمع التجريد والترشيح تكون الاستعارة " مطلقة " .مع ملاحظة أن كثيرا من البلاغيين تناولوا الشاهد ضمن امثلة الاستعارة المجردة وما اثبتناه نعتقد صحته . [3]وقوله ، " أي كُثيِّر "

رَمَتْنِي بِسَهْمٍ رِيشُهُ الكُحْلُ لَمْ يُضِرْ … ظَوَاهِرَ جِلْدِي وهو للقَلْبِ جَارِحُ[4].

فقد استعار للطَّرْفِ السَّهَمَ بجامع التأثير في كل ، والريش من ملائمات المشبه به (السهم) وهو المستعار ، والكُحْل من ملائمات المستعار له (المشبه) ، وهي العين أو الطرف ، وبذلك يجتمع الترشيح والتجريد ، إذ تم وصف طرفي المشابهة ، داخل الاستعارة ، وعلي هذا تكون الاستعارة (مطلقة).

وجدير بالذكر ، أن أبلغ هذه الصور ، وأجملها هي الاستعارة (المرشحة) [5]. التي يذكر فيها ملائمات المشبه به (المستعار) لما فيه من المبالغة بتناسي التشبيه ، وادعاء أن المشبه (المستعار له) هو المستعار منه نفسه (المشبه به) ، وكأن الاستعارة غير موجودة أصلاً بسبب قوة هذا " الادعاء "، ذلك لأن كل صفة مذكورة للمستعار منه (المشبه به) ستنسحب بدورها علي

---

(1) ديوان زهير (ط الأعلم الشنتمري) / ٣٥ والبيت في الإيضاح ج ٤٣٢/٢ وشروح التلخيص ج٣٥٥/٤ - واللبوس أراد بها الدروع والسوابغ الكاملة ، وأراد بالبيض أنها صقيلة لم تصدأ .

(2) البيت في ديوانه ط بيروت ٢٨٨ - وغمر الرداء : كثير العطاء ، وغَلِقت رقاب المال : أي انتقلت إلي المحتاجين والسائلين كما ينتقل الرَّهْنُ إلي المرتهن إذا عجز الراهن عن سداد دينه .

(3) انظر الإيضاح ج٤٣٢/٢ - وراجع الإشارات والتنبيهات لمحمد بن علي الجرجاني ص ٢٢٣

(4) الطراز / ج١/ ٢٣٧ ، ويذكره صاحب الطراز ضمن أمثلة الاستعارة " المرشّحة " ، ولكنه في الحقيقة يجمع ما بين الترشيح والتجريد (اي الإطلاق) وورد البيت في الدلائل ص ٤٩٧ .

(5) راجع الكشاف للزمخشري /ج٥٥/٥٣/١ + ابن أبي الاصبح في تحرير التحبير ص ٩٩ - ومعاهد التنصيص لعبد الرحيم بن احمد العباس ج ١٥٢/٢/ ١٥٣ .

المشبه (المستعار له) مما يؤكد دعوي الاتحاد ، والتداخل بين الطرفين وكأنهما شئ واحد ، كما سبق القول.

"وأبو تمام" عندما يقول :-

وَيَصْعَدُ حَتَّي يَظُنَّ الجَهُولُ بِأَنَّ لَهُ حَاجَةً في السَّمَاءِ .

فإن معني الترشيح في البيت علي تناسي التشبيه ، فالمرشح يبني علي علو قدر ممدوحه ، ولولا قصده أن يُنسيَ التشبيه ويرفعه بجهده ، ويصمم علي إنكار وجَحْده ، فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانية لما كان لهذا الكلام وجه [1].

ومثال ذلك " قول" ابن العَميد" " : [2]

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ نَفْسٌ أعزُّ عَليَّ مِنْ نَفْسِي

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي ومِنْ عَجَبٍ شَمْسٌ تَظَلِّلُني مِنَ الشَّمْسِ

فلولا أنه أنسي نفسه أن ههنا استعارة ومجازا من القول ، وعمِلَ علي دعوي شمس علي الحقيقة ، لَماَ كان لهذا التعجب معني ، فليس ببدع ولا منكر أن يظلل إنسان حسن الوجه إنساناً ويقيه وهجاً بشخصه ، [3].

ولعل مرد تنفسير هذا إلي " الترشيح" الذي يركز فيه الشاعر علي صفات المشبه به (المستعار) مما ينسي المشابهة ، ويزيد دعوي الاتحاد قوة ، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر من الشعراء علي بال ، لأنهم يتحدثون حينئذ عن شئ واحد لا شيئين ، وكأنه لا تشبيه هناك ، ولا استعارة ، وهذا نوع "" الاجتراء في الدعوي – كما يقول عبد القاهر – جرأة من لا يتوقف ولا يخشي إنكار منكر ، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له ."" [4]

كما أن " الإطلاق " أبلغ من " التجريد " ، لأن التجريد فيه تلميح إلي التشبيه ، ودلالة عليه من طرف خفي ، مما يضعف دعوي الاتحاد التي نراها مؤكدة مع " الترشيح " ، أما " التجريد " ، فلم يفد الاستعارة قوة ولا ضعفا (٥).

القسم الثالث : وتنقسم باعتبار اللفظ إلي " أصلية " و " تبعيَّة " :-

فكل ما كانت الاستعارة فيه باعتبار أمره في نفسه ، فهو المعبر عنه " بالأصلية " ، وما كانت الاستعارة فيه باعتبار حال غيره ، فهو المعبَّر عنه " بالتَّبعيَّة " [6].

---

[1] الأسرار (ط الشيخ شاكر) ص٣٠٢ – في التخييل " وتناسي التشبيه " .

[2] الأسرار ص ٣٠٣

[3] الاسرار /٣٠٣

[4] الأسرار / ٣٠٤

[5] د. حفني شرف : راجع التصوير البياني /١٧٥

[6] الطراز / ج١ / ٢٥٩

فالأولي : هو ما كان من الاستعارة متعلقا بأسماء " الأجناس " [1] فهو بالأصالة ، وأكثر ما يرد فيه أمثلة الاستعارات ، وكل ما كان وارداً في الأفعال والحروف ، فهو من الاستعارات " التبعية " ، أنها إنما وردت في الأفعال باعتبار مصادرها ، وإنما وردت في الحروف باعتبار متعلقات معانيها [2].

فإذا قلت مثلاً ، رأيت بحراً ينفق باليمين وباليسار ، فإنك تستعير كلمة البحر نفسها للرجل الكريم ، دون أن تتوسط لفظة أخري لإجراء هذه الاستعارة ، فالتجوُّز هنا في أصل الكلمة ، أما إذا قلت زيد قتل عمرا بمعني ضربه ضرباً شديداً " فإنك تستعير الفعل ، أو الاسم المشتق ، فكأن الاستعارة في الفعل والمشتقات تابعة لاستعارة معني المصدر في " الاساس " [3]، " ومن ثم سميت الاستعارة فيها " تبعية " فالتبعية ماكان التجوُّز فيها بطريق التبع "[4]. ومثال الاستعارة " الأصلية " قوله تعالي :(الَر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إليكَ لتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إلي النُّور) [5]. ، ونحو قوله عز اسمه : (واخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ) [6].

ويقال في إجراء الاستعارة في الآية الأولي ، شبهت الضلالة بالظلمة بجامع عدم الاهتداء في كل ، واستعير اللفظ الدال علي المشبه به وهو " الظلمة " للمشبه ، وهو الضلالة علي طريق الاستعارة التصريحية الأصلية .

ويقال في إجراء الاستعارة في الآية الثانية ، شبه الذل بطائر ، واستعير لفظ المشبه به للمشبه ، ثم حذف الطائر ورمز إليه بشئ من لوازمه وهو الجناح . علي سبيل الاستعارة المكنية الأصلية .

أما بالنسبة للاستعارة التبعية في الفعل فمثالها في الفعل الماضي ، قوله تعالي : (أَتَي أَمْـرُ اللهِ فَـلَا تَسْتَعْجِلُوه) [7]، وتقريرها أن يقال شبه الاتيان في المستقبل بالإيتان في الماضي بجامع تحقق الوقوع في كل ، واستعير الاتيان في الماضي للاتيان في المستقبل، واشتق منه (أتي) بمعني " سيأتي " علي سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في الفعل الماضي التي حذف منها المشبه (سيأتي)، وبقي المشبه به (أتي) ، والقرينة الدالة علي المجاز (فلا تستعجلوه).

ومثالها في الماضي قولك : " نطقت الحال بكذا " ، وتقريرها أن يقال : شبهت الدلالة الواضحة بالنطق بجامع الظهور والوضوح والانكشاف في كلٍّ ، واستعير النطق للدلالة الواضحة ،

---

(1) سواء أكان الاسم لذات ، كأسد ، وبدر ، وبحر أم كان لمعني كالقيام والقعود وهكذا .
(2) الطراز / ج٢ /٢٦٠ ـ والايضاح / ج٢ / ٤٢٩ .
(3) شروح التلخيص ج٤ /١٠٨ والايضاح ج٢ / ٤٢٩ .
(4) السابق /١٠٨
(5) ابراهيم (أية ١)
(6) الإسراء (٢٤)
(7) راجع الطراز ج١ / ٢٥٩ / ٢٦٠ (النحل ١)

واشتق من النطق ، بمعني الدلالة الواضحة (نطقتْ) ، بمعني " دلتْ " ، وذلك علي سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في الماضي [١].

واعلم أن مدار " قرينة " التبعية في الأفعال والصفات المشتقة فيها علي نسبتها إلي الفاعــل ، كما مرَّ في قولك : " نطقت الحال بكذا " ، أو إلي المفعول ، كقول " ابن المعْتز "

جُمِعَ الحَقُّ لَنَا فِي إِمَامٍ   قَتَلَ البُخْلَ وأَحْيَا السَّمَاحَا [٢]

فقتل ، وأحيا ، إنما صارا مستعارين بأن عديا إلي البخْل والسَّماح .

ولو قال : " قتل الأعداء " ، لم يكن " قتل " أو " القتل " استعارة بوجه ، ولم يكــن " أحيــا " استعارة أيضا في البيت [٣].

ومثله قول " الذُّهْلُولُ بن كَعْب العَنْبَرِي " . الشاعر الجاهلي :-

وأَقْرِي الهُمُومَ الطَّارِقَاتِ حَزَامَةً   إِذَا كَثُرَتْ للطَّارِقَاتِ الوَسَاوِس [٤]

فاستعارة القري لترويض الهموم ، وتحملها ، وتخفيف ثقلها حزماً منه وعزماً ، هــو الــذي جعل القري مستعاراً ، الذي هو من الفعل (قري) ، والمضارع أقري وهذا بخلاف ما لو قلنــا : " أقري الاضياف اللحم ، فالقري هنا مستخدم في حقيقته ، ومعناه الأصلي ، أما المفعول فــي البيــت قرينه علي الاستعارة . ومثله قول " كَعْب بنِ زُهَيْر " :-

صَبَحْنَا الخَزْرَجِيَّةَ مُرْهَفَاتٍ   أَبَــادَ ذَوِي أَرُوَمَتِهَا ذَوُوهَا [٥]

والخزرجية قبيله الخزرج ، والاستعارة يدل عليها نسبة الفعل إلي مفعوله الثاني (مُرْهَفَــات) ، لأن المرهفات لا يسقي بها الصبوح ، وإنما الاستعارة تهكمية تزري بمن صبحوا .

قصاري القول في هذا : أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به ، ويكــون أخري استعارة من جهة مفعوله [٦] ، والفاعل والمفعول في الحالين (قرينة) علي أن الفعل مستعار ، وبطبيعة الحال المستعار هو مصدر الفعل ، وليس هو صراحة . ومثالها أيضا قوله عز وجل:- " بَلْ نَقْذِفُ بِالحَقِّ عَلَي البَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ ، فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ " [٧].

ففي استعارة القذف ما يوحي بهذه القوة التي يهبط بها الحق علي الباطل لسلطانه وغلبتــه ، كما أن كلمة(يَدمَغُه) توحي بتلك المعركة التي تنشب بين الحق والباطل حتي يصيب دماغــه فــي مقتل ، فلا يلبث ان يموت ويمحي ، وفيه تصوير وتمثيل جلي لغلبة الحق ، وانتــصار معاركــه ،

---

[١] راجع السابق ، وانظر الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ص ٢٢٢ - والأسرار ص ٥٢ .
[٢] راجع السابق ، وانظر الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ص ٢٢٢ - والأسرار ص ٥٢ .
[٣] راجع الأسرار ٥٣ .
[٤] البيت في الأسرار / ٥٤ - وراجع تعليق صاحب الأسرار علي البيت .
[٥] البيت في الإيضاح / ج٢/ ٤٣١ - والمرهفات السيوف المرققات - وأباد هلك ، والأرومة هي الأصل .
[٦] راجع الأسرار / ٥٣ .
[٧] الأنبياء / ١٨

وانتحار الباطل وضعفه وهزيمته أمام الحق ، وكما هو ملاحظ أن استعارة (نقذف) أو القذف لم تكن لولا أنها عديت إلي الحق بوساطة حرف الجر ، فاضحت مستعارة للدلالة علي زوال الباطل وهزيمته ، بقرينة إسنادها أو نسبتها إلي مفعولها أصلا . وقوله تعالي : " **وآيةٌ لَهُمُ اللَّيلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ** " [1]. فاستعارة (نسلخ) أو السلخ ، (وهو لازم الاستعارة المكنية) لزوال الضوء أبلغ من الانفصال ، إذ في ذلك تصوير للعين بأن الضوء انحسر عن الكون شيئا فشيئا، وبأن دبيب الظلام إلي الكون في بطء حتي إذا تراجع الضوء ظهر ما كان مختفيا من ظلمة الليل وسواده .

وقرينة الاستعارة هنا يدل عليها نسبة الفعل (نَسْلَخ) إلي مفعوله وهو " النهار" .وهكذا تكون قرينة التبعية في الأفعال والصفات المشتقة منها علي ما أوضحنا .ومثال الاستعارة المكنية " التبيعة " في " المشتق" في اسم الفاعل ، قوله تعالي : " **فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُواْ بِالطَّاغِيَةِ ، وأَمَّا عادٌ فَأُهْلِكُوا بريحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ** " [2]. فعاتية حقيقتها شديدة ؛ ولكن العتو أبلغ لأن فيه الشدة والتمرد ، والطاغية حقيقتها عالية ، والتعبير بالطاغية أبلغ لمافيها من القهر والغلبة ، ومثالها في حديثنا ، قولنا : فلان قاتل عمرا ، إذا كان عمرو مضروباً ضرباً شديداً ، وفي ذلك من المبالغة في الارتفاع بمستوي الأذي والضر مالايخفي علي ذي ذوق . ونظير ذلك قول

" امرئ القَيْس " مخاطبا صاحبته :-

أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي ... وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ [3].

فامرؤ القيس لم يرد القتل بعينه ، وإنما أراد أنه قد برح به الحب ، فكأنه قد قتله ، أي أنه استعار القتل لما احدثه هواه وحبه من تعذيب وسهاد وألم ، علي سبيل الاستعارة التصريحية التبيعة في (اسم الفاعل) . ومثال التبعية في " المشتق " في اسم المفعول ، قوله تعالي : " **وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إلي عُنُقِكَ ، ولا تَبْسُطْهَا كُلَّ البَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَحْسُوراً.** " [4]

وفي الآية الكريمة حث علي الاعتدال ، والتوسط في إنفاق المال ، فلا نقبض أيدينا عن الإنفاق في سبيل الخير ، ولا نبسطها فيما يعود علينا بالتلف والضرر ، والخسران .

وحقيقته: لا تمنع ما تملكه كل المنع ، والاستعارة أبلغ لأنه جعل المنع بمنزلة غل اليدين إلي العنق ، وصورة القيود والأغلال أوضح وأبرز [5]. ومثالها فى ((الصفة المشبهة)) قوله تعالى : " **وَ فِي عَادٍ إذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ العَقِيمَ ، مَا تَذَرُ مِنْ شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إلاَّ جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ** " [6].

---

(1) يس/٣٧ – راجع سر الفصاحة لابن سنان / ٢٢١
(2) الحاقة (٥) + (٦)
(3) ديوانه (ط ٣ دار المعارف) ص١٢
(4) الإسراء / ٢٩
(5) راجع – الدكتور عبد القادر حسين : القرآن والصورة البيانية / ١٤٥
(6) الذاريات / ٤١/ ٤٢.

أى أرسلنا عليهم الريح الشديدة المهلكة التى لا خير فيها ، فلا تسقط مطراً و لا تلقح شجرا ، فأكلتهم ، و قطعت نسلهم ، فأضحت تشبه المرأة التى انقطع نسلها ، فلم تنجب ، أى أنه استعار من المرأة التى لا تلد عقمها ، و فى العقم ما يحمل إلى النفس معنى الإجداب الذى تحمله الريح معها ، و لا شك أن عدم التوالد و عدم الإنجاب فى عقم المرأة أظهر و أكثر تأكيدا منه فى الريح التى لا تأتى بمطر ، مما يشتد معه الهلاك و الفقر. و فى نحو قوله تعالى : (إِذَآ أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُواْ لَهَا شَهِيقًا وَهِىَ تَفُورُ) [1] ، أى سمعوا لها صوتا كشهيق الباكى ، أو منكرا كصوت الحمير ، و استعارة الشهيق لهذا الصوت أبلغ و أوجز و المعنى الجامع بينهما ، قبح الصوت . و مثالها أيضا ، قولنا : هذا حسن الوجه ، إشارة إلى قبحه ، و إجراء الاستعارة أن يقال شبه القبح بالحسن ، اشتق من الحسن بمعنى القبح حسن بمعني قبح على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية التهكمية .

و مثال التبعية فى ((افعل التفضيل)) ، هذا أقتل لصيده من زيد ، أى أشد ضربا له .

و مثال التبعية فى ((اسم المكان)) قوله تعالى : " قَالُوا يَاوَيْلَنَا مَنْ بَعَثَنَا مِن مَّرْقَدِنَا ، هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَ صَدَقَ الْمُرْسَلُونَ " [2] .

وحقيقة الرقاد النوم ، و أراد به الموت ، أى بعثنا من موتنا ، و الاستعارة أبلغ ، لأن النوم أظهر من الموت ، و الاستيقاظ من النوم أظهر لنا من الإحياء من الموت ، نظرا لتكرر النوم و اليقظة على الإنسان كل يوم ، و ليس الأمر كذلك بالنسبة للموت و الحياة . [3] و إجراء الاستعارة يكون فى المصدر أولا ، ثم فى اسم المكان ثانيا ، فنستعير الرقاد للموت ثم نتبعه باستعارة المرقد لمكان الموت ، بجامع عدم ظهور الأفعال فى كل .

و مثالها " فى اسم الآلة " ، " هذا مفتاح الملك " مشيرا إلى وزيره ، و إجراؤها أن يقال : شبهت الوزارة بالفتح للأبواب المغلقة بجامع التوصل إلى المقصود فى كل و استعير الفتح للوزارة ، و اشتق منه مفتاح بمعنى وزير ، و مثال اسم الفعل فى المشتق ((نزال)) بمعنى " انزل " ، تريد به أبعد ، فتقول شبه معنى البعد بمعنى النزول بجامع مطلق المفارقة فى كل ، و استعير لفظ " النزول " لمعنى " البعد " و اشتق منه أنزل بمعنى ابعد .

و مثال اسم الفعل غير المشتق " اسكت " عن الكلام ، تريد به " اترك " فعل كذا ، فتقول : شبه " ترك " الفعل بمعنى " اسكت " و استعير لفظ السكوت لمعنى ترك الفعل ، و اشتق منه " اسكت " بمعنى " اترك " الفعل ، و قد يعبر بمعنى اسكت " بصه " .

و مثال " المصغر " – استعارة " رجيل " لمتعاطى ما لا يليق من التصرفات ، و مثال المنسوب : " قرشى " للمتخلق بأخلاق قريش ، و ليس منهم .

---

(1) الملك / ٧

(2) سورة يس / ٥٢

(3) راجع النكت للرمانى / ٥٨

ومثال الاستعارة في الحرف ، قوله تعالى:" فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا " [1]
و إجراؤها ، أن يقال : شبهت العداوة و الحزن بالمحبة و التبنى اللذين هما العلة الغائية للالتقاط ، بجامع مطلق الترتيب ، و استعيرت " اللام " من المشبه به (المحبة و التبنى) للمشبه (العداوة) على طريق الاستعارة التصريحية التبعية فى الحرف .أى أن اللام هنا ، و هى " لام التعليل " ، لم تستعمل فى معناها الأصلى و هى العلة الغائية ، أو الغاية التى كان من أجلها الالتقاط ،
ذلك لأن علة التقاطهم له أن يكون لهم ابناً ، و انما استعملت (اللام) مجازا استعاريا لعاقبة الالتقاط ، و هى العداوة .
فالمستعار منه " العلة " علة الالتقاط ، و المستعار له العاقبة و هى العداوة ، و الترتب على الالتقاط هو الجامع بين الطرفين – و قرنية المجاز استحالة التقاط الطفل ليكون عدوا .
و مما يتصل بهذا من أمثلة دالة – استخدام حرف النداء (يا) ، و قد وضع أساسا لنداء البعيد ، ثم يستعمل فى مناداة القريب لتشبيه بالبعيد باعتبار أمر راجع إلى المنادى أو المنادى .
فعندما نقرأ قوله تعالى : " وَ قِيلَ يا أرضُ ابْلَعِى مَاءَكِ ، و يَا سَمَاءُ أقْلِعِى ، وغِيضَ المَاءُ ، و قُضِىَ الأمْرُ ، و اسْتَوَتْ عَلَى الجُودِىِّ ، و قِيلَ بُعْدًا للْقَوِمِ الظَّالِمِينَ " . [2]
– فقد اختيرت " يا " هنا – على الرغم من أنها تفيد نداء " البعيد " ، اختيرت لنداء الأرض ، و الأرض ليست ببعيدة عن متصرف قدرة الله عزوجل ، " فالأرض جميعا قبضته " و إنما النداء هنا اختص ببعد آخر و هو البعد فى الرتبة و المقام ، و أى أنها دلت على بعد المنادى لما يستدعيه مقام إظهار العظمة و السلطان ، و كامل السيطرة و الهيمنة للقدرة الإلهية ، من أجل ذلك لم يكن النداء (بأى) مثلاً وهي لنداء القريب .
فكأن البعد فى الرتبة و المقام و العظمة هو المراد هنا قد شُبه بالبعد المكانى الذى هو المعنى الحقيقى الذى يستخدم من أجله حرف (يا) ، ثم حذف المشبه ، و بقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية فى حرف (يا) و القرينة يدل عليها الحال و هو أمر متصل بقدرة الله و علوه و هيمنته و عظيم سلطانه على كل الكائنات و المخلوقات مما يستوجبة فهم معنى النداء على ما ذكرنا .
و فى هذا تصوير لاقتداره تعالى ، و أن السموات ، و الأرض و هذه الأجرام العظام تابعة لإرادته ، و كأنها عقلاء مميزون ، قد عرفوه حق معرفته ، و أحاطوا علما بوجوب الانقياد لأمره ، من أجل ذلك نجد أن من قرائن المجاز أيضا خطاب الجماد و هو : يا أرض ، و يا سماء ، إذ كان خطابهما على سبيل الاستعارة على ما فصلنا فيه القول .

---
[1] القصص /٨
[2] سورة هود / ٤٤

و مثال التبعية فى الحرف قوله تعالى : " وإنك لعلى خلق عظــيم " " فعلى " حقيقتها تفيد الاستعلاء ، و هى غير مقصودة فى الآية ، إذ الرسول عليه السلام لا يستعلى فوق الخلق العظيم و لا يمتطيــه ، و إنما هو " على المجاز " و الاستعارة ، أراد به تمكن الرسول الكريم مــن الخلــق العظــيم ، و السجايا الشريفية .

و إجراء الاستعارة هنا أن نقول : شبه مطلق تمكن الرسول من الأخلاق الحميدة بمطلق تمكن الشئ الجزئى و هو معنى الحرف ، ثم استعير (على) من الاستعلاء (الحسي) و هــو الامتطــاء للاستعلاء (المعنوى) و هو التمكن و الثبات و الاستقرار الأعلى .

و قوله تعالى : " قُلْ مَن يَرْزُقُكُم مِّنَ السَّمَٰوَاتِ و الأَرْضِ قُلِ اللهُ وإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَــى هُــدًى أَوْ فِــى ضَلالٍ مُّبِينٍ " . [1]

فالرسول عليه السلام ، و المؤمنون على الهداية ، بينما الكافرون و المجادلون فى الضلال ، فاستعملت (على ، و فى) -استعملت " على " مع الهداية ، و استعملت " فى" و هى للوعــاء مــع الضلال ، فصاحب الحق لظهور حجته و قوة إيمانه و تمكنه من دينه كأنه مستعل ظهر جواد يصرفه كيف يشاء ، لذا عبرت الآية عن ذلك بحرف (على) الدال على الاستعلاء ، أما صاحب الباطل فهو لمكابرته و فشله ، و تخبطه كأنه منغمس فى ظلمة ليس فيها بصيص نور [2] لذا عبر بلفظ (فــى) التى تدل على الظرفية ، و الانغماس فى الشئ ، و فى كلتا الحالين استعير الحرفــان مــن مجــال معناهما الحسى إلى المجال المعنوى أو المفهومى ، فعلو الهداية مقصود من استعارة الحرف الأول ، و تمكن الباطل و عمقه و تجذره مما أظلم نفس الكافر هو المقصود من استعارة الحرف الثانى .

و قوله تعالى : " إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلفُقَراءِ و المَسَاكِينِ ، و العَامِلِينَ عَلَيْهَا ، و المُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ ، وَ فِى الرِّقَابِ ، وَ الغَارِمِينَ ، وَ فِى سَبِيلِ اللهِ وَ ابْنِ السَّبِيلِ فَرِيضَةً مِنَ اللهِ ، و اللهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ " [3] .

فإنه قد عدل عن (اللام) إلى (فى) فى الثلاثة الأخيرة ، إذ ذكر الله تعالى ثمانية أنواع تصرف فيهم الصدقات ، فهم أهل لها و مستحقون لصرفها ، فاللام في الأنماط الأربعة الأولي تــدل علــي الملكية وأهلية الاستحقاق ، و لكن (فى) جاءت للدلالة على الظرفية للأنمــاط الأربعــة الأخيــرة للإيذان بأنهم أرسخ فى استحقاق التصدق عليهم ممن سبق ذكره باللام ، ينبغى أن توضع فيهم ، كما يوضع الشئ فى الوعاء فيحتويه من كل مكان ، و أن يجعلوا مظنّة لها و ذلك لما فى فك الرقــاب و فى الغرم من التخلص ، فلفظ (فى) مستعمل هنا فى غير حقيقة معناه ، إذ إن الرقاب و ما يليها من مصارف ليست ظرفا حقيقيا للصدقة ، و لفظ (فى) بمعناه (الظرفى) أكثر تأكيدا للدلالة على أنهم أحقاء بأن توضع فيهم الصدقات كما يوضع الشئ فى الوعاء ليستقر ويتمكن و يثبت كما قلنا .

---

(1) سبأ / ٢٤ .

(2) راجع المثل السائر ج ٢ ، ص ٢٣٢ .

(3) التوبة / ٦٠ .

((ثم إن تكرار حرف (فى) فى قوله " و فى سبيل الله " دليل على ترجيحه على الرقاب ، و على الغارمين ، و سياق الكلام أن يقال : و فى الرقاب و الغارمين ، و فى سبيل الله و ابن السبيل ، فلما جيئ بفى مرة ثانية ، و فصل بها بين الغارمين و بين سبيل الله ، علم أن سبيل الله أوكد فى استحقاق النفقة فيه .)) [1].

ولننظر إلى قوله تعالى : " وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِى آدَمَ وَ حَمَلْنَاهُمْ فِى الْبَرِّ وَ الْبَحْرِ " [2] حقيقة الكلام ، حملناهم على البر و البحر ، و لكنه عبر " بفى " بدلا من " على " إيذانا بأن حرف الوعاء (فى) أمكن من حرف الاستعلاء (على) ، لأن (على) تشعر بالاستعلاء لا غير من غير تمكن و استقرار ، و (فى) تشعر هنا بالاستقرار و التمكن ، و من حق ما يكون مستقرا فيه متمكنا أن يكون " مستعليا " ، فلما كانت (فى) تؤذن بالمعنيين جميعا ، آثرها وعدل إليها ، و أعرض عن " على " دلالة على المبالغة . [3] وعلى ذلك يقال : ركبت فى الخيل ، أى عليها ، فلفظ (فى) معناه الظرف أو الوعاء ، تقول : المال فى الكيس ، و اللص فى السجن ، أى اشتمل الكيس على المال ، و السجن على اللص ، و قد تتسع فيها ، و ذلك نحو قولك : (فلان ينظر فى العلم) ، كأن العلم قد اشتمل عليه .

هذا ، و لقد زعم الكوفيون أن (فى) تكون بمعنى (على) فى قوله عز اسمه : " (وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِى جُذُوعِ النَّخْلِ) [4] ، أى على جذوع النخل، فلفظ (فى) مستعمل فى غير حقيقته مجازا ، و لكن بعض العلماء يرى أنه فى الآية الكريمة مستعمل فى حقيقته، لأن " على " للاستعلاء ، و المصلوب لا يجعل على رؤوس النخل و إنما يصلب فى وسطها، فكانت (فى) أحسن من (على) . [5] و كقوله تعالى:(قُلِ اللهُ ثُمَّ ذَرْهُمْ فِى خَوْضِهِمْ يَلْعَبُونَ)[6] . شبههم بمن أحاط به ، شئ لا يقدر على الخروج منه ، أو شبه عظمة ذلك الشئ ، و إفراطهم فيه ، بالظرف الحاوى لمظروفه ، لأن الظرف أعظم مما حل فيه [7]. و قوله تعالى : " لِيُدْخِلَ اللهُ فِى رَحْمَتِهِ مَنْ يَشَاءُ " [8] ، أى فى دينه و ملته ، و كذلك قولهم : دخل خل فى الصلاة و الصوم ، و هذا من مجاز التشبيه .

أما الاستعارة فى الأسماء المبهمة ، و هى الضمائر ، و أسماء الإشارة ، و أسماء الموصول ، الاستعارة فيها " تبعية " ، لأنها ليست أسماء أجناس لا تحقيقا و لا تأويلا ، ولأنها لا تستقل بالمفهومية ، لأن معانيها لا تتم و لا تصلح لأن يحكم عليها بشئ ما لم تصحب تلك الأسماء ، و

---

(١) راجع المثل السائر ج ٢ ، ص٢٣٢ .
(٢) الإسراء / ٧٠
(٣) راجع الطراز /ج١ /٢٦٠ + ج٢ /٦٥ .
(٤) الرمانى / معانى الحروف (ط٨١) ص ٩٦ – (طه / ٧١) .
(٥) الزركشى / البرهان / ج ٤ / ١٧٦ .
(٦) الأنعام / بعض الآية ٩١ .
(٧) الرازى : الإشارة إلى الإيجاز /٢٣/ ١٢٣.
(٨) الفتح / بعض الآية ٢٥ .

الضمائر ، و الموصول ، و الإشارة ضميمة تتم بها كالإشارة الحسية مع أسماء الإشارة ، والمرجع مع الضمائر، والصلة مع الموصول ، و ذلك لابد من اعتبار التشبيه أولا فى كليات تلك المعانى الجزئية ثم سريانها فيها ،لتبنى عليها الاستعارة ، فمثلا الاستعارة لفظ(هذا)لأمر معقول يشبه المعقول المطلق فى قبول التمييز بالمحسوس المطلق، فيسرى التشبيه الى الجزئيات. فيستعار لفظ " هذا " من المحسوس الجزئى للمعقول الجزئى الذى سرى إليه التشبيه على سبيل الاستعارة التبعية [1].

<u>التقييم الرابع :</u>

و تنقسم الاستعارة باعتبار الطرفين إلى "<u>وفاقية</u>" ، "و <u>عنادية</u>" ، و الطرفان إن صح اجتماعهما فى شئ واحد ، أطلق على هذه الصورة استعارة وفاقية ، كما فى قوله تعالى : " أَوَ مَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ" [2] ، فإنه شبه الهداية بالإحياء ، و حذف " المشبه " ، و هو " الهداية " التى هى الدلالة على الذى يوصل الى المطلوب ، و بقى " المشبه به " ، و هو الإحياء الذى اشتق منه (أحيا) على سبيل الاستعارة التصريحية " التبعية " ، و الطرفان فى هذه الاستعارة لا يمنع مانع من اجتماعهما فى شئ واحد ، و ها هى <u>ذى الاستعارة " الوفاقية "</u> .

أما إذا لم يكن اجتماع الطرفين فى شئ واحد ، أطلق على هذه الاستعارة "<u>استعارة عنادية</u>" ، كاستعارة المعدوم للموجود الذى لا غناء فى وجوده ، أو لانتفاء النفع به كما فى المعدوم ، و لا شك أن اجتماع الوجود و العدم فى شئ " ممتنع " ، و مثاله ، قوله تعالى : " فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ " [3] ، أى أنذرهم ، فاستعارة البشارة التى هى الإخبار بما يسر للإنذار الذى هو الإخبار بما يبعث على الحزن لإدخاله فى جنسه ، و يخص هذا النوع باسم " الاستعارة التهكمية " أو " التمليحية " [4] والتى لا يمكن اجتماع طرفيها فى وقت واحد ، و فى شئ واحد ، و <u>لذلك تكون " الاستعارة التهكمية " جزءا من الاستعارة " العنادية "</u> ، و حاصلها أن تستعمل الألفاظ الدالة على المدح فى نقائضها من الذم و الإهانة تهكما بالمخاطب ، و إنزالا لقدره ، و حطًّا منه ، و الاستعارة التهكمية كثيرة الدوران فى كتاب الله تعالى ، و منها غير ما ذكرناه ، قوله تعالى : " فَاهْدُوهُمْ إِلَىٰ صِرَاطِ الْجَحِيمِ " ، و قوله عز اسمه : " إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ " مكان نقيضهما من السفيه الغَوِىّ ، وغير ذلك من الآيات الوعيدية ، و الخطابات الزجرية الدالة على مزيد من الغضب ، و بالغ الانتقام . [5]

---

[1] راجع التصوير البيانى / ٢٧٠

[2] الأنعام / ١٢٢ .

[3] الانشقاق / ٢٤

[4] راجع الإيضاح / ج ٢ / ص ٤٢٠ .

[5] راجع أمثلة ذلك فى الإيضاح ج٢ / ٤٣٠ ـ و الآيات بالترتيب (الصافات ٢٣) و (هود ٨٧) .
و يسميه " الزمخشرى " : (العكس فى الكلام) و يرى كثرته فى كلام العجم (راجع الكشاف ج١ / ٧٩) + ج١ / ٤٤٤) .
و أول من درس أمثلته عبد القاهر و ليس الزمخشرى كما ظن بعض الدارسين ، يقول بهاء الدين العاملى (٩٥٣ ـ ١٠٣١ هـ) فى كتابه " الكشكول " جـ ١ / ٣٢٣ ـ : إن الضدين إن كانا قابلين للقوة و الضعف ، كان استعارة اسم الأشد للأضعف أولى ، فكل من كان أقل علما ، أو أضعف قوة ، كان أولى أن يستعار له اسم " الميت " لكن الأقل علما أولى بذلك من الأقل قوة لأن " الإدراك " أقدم من " الفعل " فى كونه خاصة للحيوان لأن أفعاله المختصة به ـ يعنى الحركات الإرادية ـ مسبوقة بالإدراك ، و إذا كان الإدراك أقدم و أشد اختصاصا به ، كان النقصان أشد تبعيدا له من الحياة ، و تقريبا الى ضدها ، و كذا فى الجانب الأشد ، فكل من كان أكثر علما كان أولى بأن يقال " إنه حى " .

" و التهكمية " مشتقة من تهكمت البئر إذا سقط فيها [١] ، و قد عرفها " ابن أبى الاصبع " بقوله : التهكم فى الصناعة عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة فى موضع الإنذار ، و الوعد فى فكان الوعيد ، و تهاونا من القائل بالمقول له ، و استهزاء به ، كقوله تعالى : " ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ " [٢] و كقوله تعالى : " بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ " [٣] فقوله سبحانه و تعالى : " إيمانكم " تهكم بهم [٤]

هذا و يرى الدكتور بدوى طبانة [٥] ، ان هذا الكلام لا علاقة له بالاستعارة ، لأن العلاقة فى الاستعارة هى المشابهة بين المستعار له ، و المستعار منه ، و تلك الأمثلة لا نجد فيها أثرا لعلاقة المشابهة – يشير الى ما ورد لها من أمثلة الاستعارة التهكمية – ، بل إن ما فيها يعد من المجاز " المرسل " الذى تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقى و المعنى المجازى هى (الضِّدِّية) .

ولعلى أرى خلاف ذلك ، حيث يذكر فى التشبيه و الاستعارة أن الشبه قد ينتزع من التضاد نفسه [٦] ، نظرا لاشتراك الضدين ، من حيث اتصاف كل واحد منهما بمضادة صاحبه ، ثم ينزل التضاد منزلة شبه التناسب بوساطة تمليح أو تهكم ، فيقال للجبان : أسد ، و للبخيل : بأنه " حاتم ثان " ، و يبنى على هذا القول فى الاستعارة ، اى استعارة أحد الضدين أو النقيضين للآخر .

بوساطة انتزاع شبه التضاد ، وإلحاقه بشبه التناسب ، بطريق التهكم أو التمليح بادعاء ان أحدهما من جنس الآخر ، والإفراد بالذكر ، ونصب القرنية ، كقولك : إن فلاناً قد تواترت عليه البشارات بقتله ، ونهب أمواله ، وسبي أولاده [٧] .

وهم يخصون هذا النوع باسم الاستعارة " التهكمية " ، أو " التَّمْليحية " ، فأولي بنا إذن أن نضمَ هذا النوع من التضاد إلي الاستعارة ، لأن الإدعاء الذي ينبغي أن تبني عليه الاستعارة قائم بوضوح ، فضلاً عن أن الشبه موجود بين اللفظ وما استعير له منتزعاً من التضاد نفسه ، وقد سبق أن رأينا عبد القاهر ، وهو يتحدث عن الاستعارة المفيدة يومئ إلي ذلك بقوله " إنَّ الأشياء تزداد بياناً بالأضداد " [٨] .

وهذا لا ينبغي أن يفهم منه أننا معترضون علي جعله مجازاً مرسلاً ، وإنما نُفضل ضمه إلي الاستعارة لسبب ما ذكرنا . ذلك لأننا رأينا البلاغيين بعامة يذكرون هذه العلاقة (علاقة المُضَادة) ضمن علاقات " المجاز المرسل " ، فقالوا : إن فيها مجاز إطلاق أحد الضدين علي الآخر ، وإنْ

---

[١] الطِراز / ج١ / ٢٤٦ /٢٤٧
[٢] الدخان / ٤٩
[٣] البقرة / ٩٣
[٤] بديع القرآن لابن أبى الإصبع / ٢٨٤
[٥] راجع علم البيان للدكتور طبانة / ١٩٣
[٦] يقول : عبد القاهر فى ذلك :
" إن الأشياء تزداد بيانا بالأضداد "صدد حديثه عن الاستعارة المفيدة (راجع الأسرار / ٣٢)
[٧] راجع السكاكي في مفتاحه / ١٦٨ / ١٧٧
[٨] راجع الأسرار /٣٣

شئت قلت : تسميته أحد المتقابلين باسم الآخر ، كتسمية البَرِيَّة المهلكة " مفازة " ، وقد سماه " الخفاجي " في سر الفصاحة (مجاز المقابلة) ، مُمثلاً له بقوله تعالي : " فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ " [1].
فلما قال بشر هؤلاء بالجنة ، قال : بشر هؤلاء بالعذاب ، والبشارة لا تكون في الشر ، وإنما تكون في الخير ، مشيراً إلي ان العرب قد تحمل اللفظ علي اللفظ فيما لا يستوي معناه ، قال عزوجل : (وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا) [2] ، فالسيئة الثانية ليست بسيئة ، لأنها مجازاة ، ولكنه لما قال : (وجزاء سيئة سيئة) فحمل اللفظ علي اللفظ ، وكذلك: (وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللهُ واللهُ خَيْرُ المَاكِرِينَ) [3] إنما حمل اللفظ علي اللفظ ، فخرج الانتقام بلفظ الذنب ، لأن الله تعالي لا يمكر . [4]

ثم إن البلاغيين قد جعلوا فن " التهكم " من المحسنات المعنوية ونقلوه إلي علم (البديع) ، وفرّقوا بينه وبين " الهزل الذي يُراد به الجِدّ " ، بأن جعلوا التهكم " ظاهره جِدّ وباطنه هزل " ، وهو ضد الثاني ، لأن الهزل الذي يراد به الجِدّ يكون " ظاهره هَزْلاً ، وباطنه جِداً . " [5].

** قصاري القول فإن " المجاز التهكمي " القائم علي الأضداد يفيدنا في الاعتراف بخصوصية المجاز ، وحريته ، وحقه في تفجير المعني من الأضداد ، ومشروعية الإغراب ، والمفاجأة ، ومشاركتها في توليد المتعه ، واللذة الفنية ، وتحرير الخيال استمراراً لتحرير المعجم ، ورفض لعبودية العلاقة بين الألفاظ . وعلي هذا فإن تحريك واستدعاء ، وتفاعل الصور والأفكار والتجارب في لاشعور المتلقي ، وإثارتها من خلال عناق أو صدام الصور المبدعة فنّيا يولِّد إحساساً خاصاً بالمشاركة حتي من خلال هذا التضاد [6].

وبعامة ، فإن جمال الصورة الاستعارية ، ليس في وجود مشابهة حرفيــة مُقيدة بما هو خارجي ظاهري ، وإنما تعتمد الاستعارة وكذا التشبيه لا علي المشابهات التي يستدعيها كل منهما فقط ، بل علي أوجه المخالفة التي تقاوم ، وتكبح تلك المشابهات أنفسها ، علي أن نوع العلاقة بين المناسبة والمخالفة يتفاوت بتفاوت المساقات " ومهما يكن من أمر الاختلاف وعلاقته بالتناسب ، فإن هذا الاختلاف هو الذي يذكي التوترّ ، والتوترّ وليد التفاعل بين اللفظ وما استعير له ، فليست العلاقة قائمة علي أن تشرح الصورة الفكرة ، ولكن يطلب منا أن نأخذ في اعتبارنا المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر " [7].

---

(1) آل عمران / ٢٣ ـ وانظر سر الفصاحه / ١٤١
(2) الشوري / ٤٠
(3) آل عمران / ٥٤
(4) سر الفصاحة (ط١) دار الكتب العلمية بيروت / ١٤١ .
(5) الحموي : خزانة الأدب / ٩٨ + شروح التلخيص ج ٤ /٤٠٢
(6) د. مصطفي ناصف / راجع الصورة الأدبية / ١٤١ /١٤٢
(7) السابق / ١٤١ / ١٤٢

هذا ، وفي إطار التهكم ذهب الشعراء الجاهليون كل مذهب في تصوير ما نزل بساحة الأعداء من قتل صاروا بعده جَزَراً للضِّباع ، وللسباع ، وجوارح الطير ، وما ألقي في قلوبهم من رعب ففروا هاربين ، ولكي يصور الشعراء الجاهليون ما كان قومهم يفعلونه بأعدائهم وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية راحوا يستعيرون " الكأس " في شَمَاته وتهكُّم ، لما يلقاه عدوهم من قتل وإيلام ، يذيقونه إياها مرة في أكثر الأحيان ومشفوعة بما يخصصها بلون من ألوان النكال كأن تكون كالنار ، أو مملوءة بالسم الناقع ، أو مكروهة الجرعات . وهم إن لم يذكروا الكأس مستعارة يذكرون التصبيح ، أي تشبيه غارة الصباح بخمر الصباح علي سبيل الاستعارة التصريحية الساخرة ، وإذا تركوا هذا ، وذاك ، فكثيرا ما شبَّهوا العدو المغير بالضيف ، وعبَّروا عن التنكيل به بتقديم " القِرَي " تهكُّما ،وفي بعض الأحيان يقرنون بين الصورتين ، صورة التَّصْبيح ، والقِرَي في أبيات متعاقبة .

هذا ولم يقتصر أمر " التهكم " علي هذه الصور بعينها ، وإنما نراهم يستخدمون إلي جانب ما ذكرناه استعارة " التشذيب " و " المعانقة " تهكما ، خاصة في أُوقات الالتحام بالأعداء في ساحات المعارك .

لذا كان أكثر هذه الصورة التهكمية وروداً في شعر الحرب ، وكان هذا النوع من الشعر أمدُّ ميدانا ، وأكثر افتنانا بهذه الصور لدقة المناسبة وضرورات الفخْر .

قال " سِنَانُ بْنُ أَبي حَارِثَةَ المُرِّي " :-

قُــلْ لِلْــمُثَلَّمِ وابنِ هِنْدٍ مَالِكٍ : إنْ كُنْتَ رَائِمَ عِزِّنَا فَاسْتَقْدِمِ
تَلْقَ الذي لاَقَي العَدُوُّ وتَصْطَبِحْ كَــأْسًا صُبَابَتُهَا كَطَعْمِ العَلْقَمِ [1].

فالعدو ملاق منه ما يلاقي كل منهزم ، إلا أن هذه الملاقاة ، وتلك الهزيمة سيتجرعها كأساً مرة يصطبح بها ، وقد بلغ الوعيد والتهديد مبلغهما عندما واجهنا الشاعر بالاستعارة تهكما وسخرية وزراية بعدوه .

ويقول بشر بن أبي خازم :-

وَصَلَقْنَ كَعْبًا بَعْدَ ذَلِكَ صَلْقَةً بِقَنًا تَعَــاوَرَهُ الأَكُفُّ مُقَــوَّمِ
حَتَّي سَقَيْنَاهُمْ بِكَأْسٍ مُــرَّةٍ مَكْــرُوهَةٍ حُسُوَاتُهَا كالعَلْقَمِ [2].

---

[1] المفضل الضبي : المفضليات / قصيدة (١٠٠)- البيتان الأول والثاني ص ٣٤٩ - ورائم فاعل من رام- وقوله : فاستقدم ، أي إنْ كنت تريد النيل من عزنا وقوتنا ومنعتنا فتعال .

[2] مفضليات الضبي : / قصيدة (٩٩) – البيتان ٢١/٢٠ – " وصَلَقْن " أي ضَرَبْنَ ، والحُسُوات بضم الحاء مع ضم السين وفتحتها – هي جمع حسوة ، والحسوة القليل من الماء مما يشرب قدر ملء الفم – وتَعَاوَرَه الأكفّ : يقال تعاورناه ضربا إذا ضربته أنت ثم صاحبك – ومُقَوّم صفة للقنا

فقد استعار الكأس المرة ،لمرارة ما يلاقية الأعداء من وقع الهزيمة وشدة المنازلة ولم يقتصر أمر وصفه الكأس بالمرارة وإنما رشح ذلك بقوله " **مكروهةٌ حُسُوَاتُها** " ولم يكتف بذلك ، بل إن مرارتها مثل طعم العلقم ، وهكذا تكشف الاستعارة مدى التشفي والإصرار على هزيمة العدو.

وقال **الأعشى** "ميمون بن قيس " يمدح " **بني شَيْبان** " لانتصارهم في معركة " **ذي قار** " .

اذا قوهُم كأسًا مِنَ الموْتِ مُرَّةً : وَقَدْ بَذِخَتْ فُرْسانُهُمْ وأَذَلَّتِ (١)

اما "**النابغة الجَعْدى** " فيصف معركته مع عدوه ، ولكنه يثبت لقومة فضيلة الصبر على مكاره الحرب والقتال يقول :

- **فَلمَّا قَرَعْنَا النَّبْعَ بِالنَّبْعِ بَعْضَهُ : بِبَعْضٍ أَبَتْ عِيدَانُهُ أَنْ تَكَسَّرا .**

- **سَقَيْنَاهُمْ كأسًا سَقَوْنا بِمِثْلِـهَا : ولَكِنَّنا كنَّا عَلى المَوْتِ أَصْبَرَا(٢)**

فالمعركة حامية الوطيس والعدو لا يستهان بقوته إلا أنه سُقِي كأس الهزيمة المرَّة ، بفضل الصبر والمثابرة حتى النهاية .

ويقول آخر جاهلي :

وَسقِيتُ تيْمَ اللّاتِ كَأسًا مُرَّةً : كالنَّارِ شُبَّ وقُودُها بِضِرَامِ(٣).

وفي يوم " النِّبَاح وثَيْتل " من أيام العرب لتميم على بكر ، يقول : مُرَّة بن قيْس بن عاصم :

أنَــــا ابنُ الذي شَقَّ المَزَادَ وَقَدْ رَأي : بِثَيْتَلَ أَحْيَاءَ اللَّهَازِمِ حُضَّــرا

وَصَبَّحَهُمْ بالجَيْشِ قَيْـسُ بنُ عَاصِــمٍ : فَلَمْ يَجِدُوا إلَّا الأَسِنَّةَ مَصْدَرَا

عَلَى الجُـرْدِ يَعْلُكْنَ الشَّكِيمَ عَوَابِـسًا : إِذَا المَاءُ مِنْ أَعْطَافِهِنَّ تَحَـدَّرَا

سَقَاهُمْ بِها الذِّيفَانَ قَيْسُ بنُ عَاصِمٍ : وَكَانَ إِذَا مَا أَوْرَدَ الأَمْرَ أَصْدَرَا (٤)

١- ديوان الاعشي / ق . ٢ – وبذخت بمعنى تعالت .
٢- ديوان النابغة الجعدي / بتحقيق محمد زهير الجاويش (ط١) دمشق / ص ٧١.
والنبع في الأصل شجر ينبت من " قلّة" الجبل ، اي من اعلاه تتخذ منه السهام والقِسيّ وراجع الخزانه للبغدادي (ط بولاق ١٢٩٩هـ) ج١ / ٥١٤ .
٣- شعراء النصرانية – للويس شيخو / ج٢ / ١٧٤ .
٤- ابن عبد ربه / العقد الفريد / ج٦ / ص ٤١ /٤٢.

فقد شبه فتكه بهم في الصباح بسقّيهم خمر الصَّبوح على الطريق نفسها التي اتبعها سابقوه ، كما زاد . فاستعار الاسنة بدلا من الاكواب والكنوس لانها مصـــدر سقياهم ثم انه عاود ذلك مرارا مصورا ذلك بقوله (وكان اذا ما اورد الامر اصدرا) فالاسنة وقد استعيرت للكئوس تورد وتصدر تشبيها لها بالبعير الذي يرد الماء ثم يصدر عنه ولعل ذلك التكثيف الاستعاري مما يصورنَهَم " قيس بن عاصم " وشراسته في حرب أعدائه وإصراره على دحرهم ومن هنا فقد أسهم خيال الشاعر في تجسيد جو المعركة بما فيها من حركة وسرعة وحدة مواجهه بحيث أضحت الاستعارة مرآة ذلك وأداته المفضَّلة للكشف عن خبرته الحرب وشدة نكاله بالعدو.

وقال " الحارثُ بنُ عُبَاد " :.

لَقَدْ صَبَحْنَاهُمْ بالبِيضِ صَافِيَةً : عِنْدَ اللِّقَاءِ وَحَرُّ المَوْتِ يتَّقِدُ (١)

فخمر الصباح ، لم تكن سوى السيوف البيض الصافية التي تلمع لمعان ما صُبِّحوا به

وقال : " مُحَرِّز بن المُكَعْبِر الضَبِّي " :

دَارَتْ رَحَانَا قَليلًا ثُمَّ صَبَّحَهُمْ : ضَرْبٌ يُصَيِّحُ مِنْهُ جِلَّةُ الهَامِ (٢)

وهنا يستعير خمر الصباح لغارة الصبح متهكما بعدوه بجامع ، فقدان الوعي ، والإصابه بالذهول ، بل إن مِنْ فَرْطِ قوة الضربات تسمع صوت عظيمات الرءوس وكانها تصيح ألمًا ووجعا .

ودارت رحانا : أي دارت حربنا تشبيها منه للحرب بالرحي **وتُصَيِّح** أي تُصَوِّت واراد بذلك صوت وقوع الضرب عليها - **وجِلَّةُ الهام** هي عظيْمات الرءوس.

اما **النابغة الذبياني** فيقول في قصيدة يمدح فيها "عمرو بن هند" وكان قد غزا الشام .

فَصَبَّحَهُمْ بِهَا صَهْبَاءَ صِرْفًا : كَأَنَّ رءُوسَهُمْ بَيْضُ النَّعَامِ

فَذَاقَ المَوْتَ مَنْ بَرَكَتْ عَلَيْهِ : وَبِالنَّاجِين أَظْفَـــارٌ دَوَامُ(٣)

١- لويس شيخو / شعراء النصرانية قبل الاسلام /٢٢٧ .
٢- المفضليات / ق.٦٠ /٢٥٢
٣- ديوانه بتحقيق محمد ابو الفضل بيت ٢٨/٢٧ ص ١٣٥/١٣٠ ويقول ابو عبيدة انه قالها لعمرو بن الحارث في غزوته العراق .

لقد قدم الصبوح لأعدائه ، ولم يكن صَبوحهم سوى قتل وموت ودمار أصابهم بما يصاب به الثمِل من فقدان الوعي ، وعدم القدرة على الثبات والاتزان تهكما وزراية بحالهم ، ثم إن ما أُصاب رءوسهم من أثر الضرب شُبه ببيض النعام الذي تفلّق وتكسر، بعدما بركت عليهم الحرب بكلكلها ثقيلة مميتة ، أما قومه فالنجاة والنصر والظفر ديدنهم ، ومن نصيبهم جميعا .

اما الأعشي (ميْمون بن قيس) فيقول في يوم " ذي قار " وقد استعار التصبيح في صورتين متتابعتين مختلفتين :

فَجَاءَ القَيْلُ هامُــرزُ : عليهِمْ يُقْسِمُ القَسَمَا
يذوقُ مُشَعْشَعاً حتى : يفئَ السَّبْيُ والنَّعَمَا
صَبَحْنَاهُمْ بِنُشَّـــابٍ : كَفيتٍ قَعْقَعَ الأدَمَا (١).

فالتصبيح كان رميا بالاسهم ، بل كان سريعا كما كانت تقتضيه عادة القوم عند تقديم خمر الصباح كل ذلك حتى يعودوا الى صوابهم ويرجعوا عن قتالهم .

اما الحرب عند " عَبيد بن الابْرَص " فيقدمها لعدوه كاسا مرة ، يقول :

وَلَقَدْ تَطَاوَلَ بالنَّارِ لِعَامِرٍ : يومُ تَشيبُ لهُ الرُّؤوسُ عَصِيبُ
حتى سَقَيْنَاهُمْ بِكَأسٍ مُرَّةٍ : فيها المُثَمَّلُ نَاقِعًا فَلْيَشْرَبُوا (٢)

فالحرب كأس مرة مسكرة ، تفقد شاربها صوابه ، وتذهب بعقله ووعيه والصورة ذاتها نجدها عند " امرئ القيس " متهكما بعدوه لما جاءه فشن عليه الغارة في وجه الصبح ، فكأنه سقاه بذلك الصَّبوح وهو شرب الغَداة يقول :

وَيُنْضِئ العِرْمِسَ الوَجْنَاءَ حتَّى : تَشَكَّي بَعْد كُدْنَتِهَا الكَلَالَا
وَيَصْبَحُهُـمْ مُلَمْلَمَةٌ رَدَاحَـــا : مع الإشراقِ أحياءً حِلَالا .(٣)

١- ديوان الأعشي – بتحقيق دكتور محمد حسين /٥٥/ ٥٦ والمشعشع الخمر مزجت بالماء ويفئ يرجع – وهامرز: قائد جيش الفرس الذي هاجم اليمن – والأدما : البشرة - والنشاب : السهم ، وكفيت بمعنى سريع – وقعقع أحدث صوتا – والنَعَم : الإبل . والسبي : الأسري من النساء .
٢- ديوان عبيد بن الأبرص -بتحقيق د . حسين نصار /٦ .
٣- ديوانه / ق ٧٥ / ص ٣٠٨ .
وُينضى : بمعنى ل ، والعِرْمِس : الناقة الشديدة تشبيها لها بالصخرة الجلمود – وقوله : بعد كدنتها : أى بعد يمنها وامتلائها والكلال : الاعياء – والوجناء : عظيمة الوجنات ، مشبهة بالوجين من الأرض ، وهو المكان الصلب : والحِلال : الجماعة من الناس ينزلون متفرقين فى حال اجتماع والواحدة (حِلة)

والبيتان يزدحمان بخيال الاستعارة ، فقد سقاهم خمر الصباح قتالا ونزالا ، ثم نراه يستعير لناقته في شدتها وقوتها صلابة الصخرة ، ثم إن ناقته (وجْناء) أي عظيمة الوجنات ، مشبهه بالوجين من الأرض وهو المكان الصلب القوي، ثم إن ناقته أيضا تشعر بما يشعر به الإنسان المقاتل من الإجهاد والكلل بعد أن كانت قبل ذلك سمينة ممتلئة .

وقال " أعشى بكر" في يوم ذي قَار :

أَمَّا تَميم فقد ذَاقَتْ عَدَاوَتَنَا : وقَيْسَ عَيْلانَ مَسَّ الخِزْيُ والأَسَفُ (١)

فالعداوة وما يترتب عليها من حرب ، وضرب ، مما يُذاق بطعم المرّ والبشَع .
كما قال يلوم " **قيس بن مسعود** " في يوم ذي قار :

شَفَي النَّفْسَ قَتْلَي لم توسَّدْ خُدودُها : وِسَادًا ولَمْ تَعضُضْ عليْها الأنَامِلُ
بِعَيْنَيكَ يومَ الحِنْوِ إذْ صَبَّحتْهُمُ : كَتَائبُ مَوتٍ لم تَعُقْها العَوَاذِلُ (٢).

وفي يوم " **الشَّيِّطين** " لبكر على تميم ، قال " **رُشَيْد بن رُمَيْض العَنْبَرِي** " :

فَجِئْنَا بِجَمْعٍ لم يَرَ النَّاسُ مِثْلَهُ : يكَادُ لَهُ ظَهرُ الوَرِيعَةِ يَظْلَعُ
بِأَرْعَنَ دُهْمٍ تُنْشِدُ البُلْقَ وَسْطَهُ : لَهُ عارِضٌ فِيه الأسِنَّةُ تلمَعُ
صَبَحْنَا به سَعْدًا وعَمرًا ومَالِكًا : فَكَانَ لهم يومٌ مِنَ الشَّرِ أَشْنَعُ (٣).

١- العقد الفريد /ج٦/٩٦
٢- السابق /ج٦ /١٠١ – " ويوم الحِنْو ويوم ذي قار " من ايام العرب في الجاهلية .
٣- السابق / ج٥ / ٢٠٦ /٢٠٧

والبَلَق : سواد وبياض ، وكذا البُلْقَة بالضم – يقال فرس أبلق وفرس بلقاء (والجمع بُلْقٌ)
والدهمة : السواد ، يقال فرس أدهم ، وبعير أدهم ، وناقة دهماء ، وادهامّ الشئ ادهاما أي اسود .
وادهام الشي ادهاما ، أي اسود .

وقال " جَسَّاس بن مُرَّة " :

فَلَمَّا أَنْ رَأَيْنَـــا واسْتَبَنَّا : عُقَابَ البغْيِ رَافِعَةَ الجَنَــاحِ
صَرَفْتَ إليهِ نَحْسًا يَوْمَ سُوءٍ : له كَأْسٌ مِنَ المَوْتِ المُتَاحِ (١).

وتقول " الخنساء " في رثاء أُخيها صخر :

- يَعْدُو بِهِ سَابِحٌ نَهْدٌ مَرَاكِلُــهُ : مُجَلْبَبٌ بِسَــوَادِ اللَّيْـلِ جِلْبَابَـا
- حَتَّى يُصَبِّحَ أَقْوَامًا ، يُحَارِبُهُمْ : أَوْ يُسْلَبُوا دُونَ صَفِّ القَوْمِ أَسْلَابَا (٢)

ويستعير "عمرو بن كلثوم " القري في أَبيات يفخر بها على بكر فيقول متهكما :

- نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا : فَأَعْجَلْنَا القِرَي أَنْ تَشْتُمُونَا
- قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ : قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا (٣).

والمعني : لقد نزلتم ساحة القتال ، فلم نتردد في استقبالكم استقبال الضيوف فعجّلنا قِراكم . فقد جعل تعرض العدو لمعاداة قومه مثلما يتعرض الضيف للقري العاجل ، أي أن التعجيل بتقديم القري هو بمثابة التعجيل بقتلهم كراهة شتم العدو قومه إن تأخر القِرَي عنه ، أي أن العدو قد أُشبع قتلاً وعذابا وهوانا دون تأخير أو تهاون .

ويقول " المَعَقِّر البَارِقي " حليف بني عامر في يوم " شَعب جَبَلَة " ، لعامر وعبس على ذبيان وتميم ":

وَقَدْ زَحفَتْ دُودَانُ تَبْغِي لِثَأْرِهَا : وَجَاشَتْ تَمِيمُ كالفُحولِ تُخَاطِرُ .
فَبَاتُوا لَنَا ضَيفاً وبِتْنا بِنِعْمةٍ : لَنَا مُسْمِعَاتٌ بِالدُّفُوفِ وزَامِرُ
فلمْ نَقْرِهِمْ شيئًا ولكنْ قِرَاهُمُ : صَبُوحٌ لَدَيْنَا مَطْلَعُ الشَّمْسِ حَازِرُ
وَصَبَّحهُم عِنْدَ الشُّرُوقِ كَتَائِبُ : كأَرْكَانِ سَلْمَي سَيْرُهَا مُتَوَاتِرُ (٤)

١- لويس شيخو : شعراء النصرانية قبل الإسلام /ص ٢٤٧ .
٢- ديوان الخنساء (ط بيروت ١٩٦٣) ص ٧ .
٣- معلقات الزوزني (ط بيروت) / ١٢٤ / ١٢٥ – والمِرْداة الصخرة التي يكسر بها الصخور ، وقد استعار هنا المِرْداة للحرب كما استعار القِرَي للعذاب والقتل .
٤- العقد الفريد لابن عبد ربه / ج٦ ص ١٠ /١١

لقد كان قري القوم عدوهم مميزا ، فهو صبوح أختير لهم ، ومن نوع يليق بهم فكان الصَّبوح من خير ما عندهم ولا يخفى علينا ما في الصورة من جو احتفالي ، لقد احتفلوا بمقدم عدوهم على طريقتهم في تقديم القري والصبوح للضيفان وهي صورة تكمل دائرة التهكم والاستخفاف بالعدو ، على احسن ما يمكن تصوره .

والاستعارة في الابيات غاية في الطرافة والجمال ذلك لان الشاعر جمع بين الضيافة والصبوح فقد بات العدو في ضيافة القوم من بني عامر وعبس وكان لابد من تقديم القري له ، وما كان قراه عند مطلع الشمس الا صبوح كتائب الحرب والفتك التي ذاقوا منها الوبال والنَّكال في الوقت الذي فيه بنو عامر ينعمون بسماع الغناء ويطربون لضرب الدفوف وأصوات المزامير ، وهذه الصورة الساخرة تنضم إلى الصورة الاستعارية لتبلغ بالمعني أقصى حد ممكن من الهُزْء الصادر عن انفعال قوى عميق ، مرتبط بهوان العدو وضعفه .

وفي يوم " مبايض " – لبكر على تميم ، يقول " **هانيء بن مسعود** " :

فَوَجَدْتَ قَومًا يَمْنَعونَ ذِمَارَهُم : بُسْلاً إِذَا هَابَ الفَوارِسُ أقْدَمُوا

وإذا دُعُوا ابنَيْ رَبِيعَةَ شَمَّرُوا : بِكَتَائِب دُونَ السَّـــمَاءِ تَلَمْلَمُ

حَشَدُوا عليك وعَجَّلوا بِقِرَاهُمُ : وَحَمَوْا ذِمَارَ أَبِيهِم أنْ يُشْـتَمُوا (١).

وطريف هنا ان يجمع الشاعر بين الحشد والتعجيل بالقِري إيذانا ودلالة على قدرته على مواجهه هذا الجمع مع كثرته وجبروته وشدة عداوته

وقال **الأعشي مَيْمون بن قيس** يفخر بقومه ويهجو " الحارس بن وعلةَ " .

يَسُوق لَنَا " قُلابةُ " عبد عَمْرو : لِيَرْمِينَا بِهِمْ فيمَنْ رَمَانَا

وَلَوْ نَظَرُوا الصَّبَاحَ إِذًا لَذَاقُوا : بأَطْرَافِ الأَسِنَّةِ مَا قَرَانَا (٢).

ومما يجدر ذكره أنّ استعارة الشاعر الجاهلي العربي لم تكن مقصورة على مجال التهكم في مواجهة العدو أو الخصوم وإنما دارت الاستعارة في فلك تصور آخر له ارتباط **بامور نفسية ودواع وجدانية**

١- العقد الفريد ج٦ / ص ٥٧ – تلملم أي تجمع

٢- ديوان الاعشي / قصيدة ٢٧ /ص ٢٠٩ .

ومن ذلك قول " الذُّهْلُول بن كَعْب العَنْبَرِي "

وأَقْرِي الهُمُومَ الطَّارِقَاتِ حَزَامَةً : إِذَا كَثُرَتْ للطَّارِقَاتِ الوَسَاوِسُ (١).

فهو يقري طوارق الهمّ وعوائق البثّ حزمًا منه ورأيا وَجَلَدا ونَفَاذا ، إذا ازدحمت الوساوس على القلوب ، واعتلجَتْ نِيّات الصدور ، وتململت النفس ، فالمخرج والخلاص هو قِرَى الهم ، هذا القِري هو عزمه ، وحزمه ،وجلده ، وصبره ، وقوة إرادته ، وحسن تصرفه ، بهذا يستطيع الخروج من تلك الدائرة المغلقة التي طوقت نفسه وحالت دون مراميه .

هذا،ويتلقف المَرَّار بن مُنْقِذ ، وهو شاعر إسلامي،يتلقف المعنى واصفاً ناقته في قوله:

رَاضَهَا الرَّائِضُ ثُمَّ اسْتُعْفِيَتْ : لِقِرَي الهَمِّ إِذَا مَا يَحْتَضِر (٢)

فقد ترك المرَّار ناقته لم تُركب حتى تعفو ، أي يكثر لحمها وشحمها وجعل الهمَّ لما نزل به كأنه ضيف ، يقدم ناقته قِرَيً له ، بركوبه إياها عند حضور هذا الهم ، وانشغال نفسه به .

إنها صورة فريدة يعبر بها الشاعر عن انعتاقه من همومه وشواغله النفسية بتقديمه الناقة قِرَي لهمومه لتخفف وطأة هذه الهموم بركوبه إياها والذهاب بها إلى هنا وهناك، فبعد أن تركها تستعفي وتقوي فإذا بركوبه إياها ورحلته عليها ، يقدمها قِرَي لهذا الهم الذي نزل به فتهزل الناقة بعد قوة ويذهب شحمها ولحمها لهذا الضيف الذي ما كان يرغب في حضوره .

والصورة هنا تشهد للشاعر بامتلاك ناصية الاستعارة ، وتوظيفها لحاجته النفسية توظيفا دقيقا يدفعنا لمزيد من التأمل والتدبر لفهم كنهها ودلالتها العميقة .

١- البيت في حماسة المرزوقي / ج٢ /١١٦ – وفي أسرار البلاغة ط الشيخ شاكر / ٥٣ والحَزَامة : الحزم والخلد .

٢- المفضليات / ق ١٦ / ص ٨٦ – ويحتضر : يحضر .

أمـا استعـــارة " التَّشْــذِيب " للتأديــب والتهذيــب والإصـــلاح فنـــراها لـــدي "عمــرو بن كُلْثــوم" " في معلقتــه موضـــحا موقفــه من أعدائـــه ، يقــول :

وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الحَيِّ مِنَّا : وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا (١).

والقتاد شجر ذو شوك والواحدة قتادة ، والتشذيب نفي الشوك والأغصان الزائدة ، كل ذلك مستعار لتأديب العدو وتهذيبه وكسر شوكته وهزيمته على سبيل السخريه والزراية به .

ومن هذا القبيل قول " بُرَيْق – عَيَّاض بن خُوَيْلِد الخُنَاعي " في رجل من بني سُليم ، ثم من بني رفاعه أسره فاطلقه فلم يثبه :

يُشَذِّبُ بالسَّيفِ أَقْرَانَهُ : إِذَا فَرَّ ذُو اللِّمَّةِ الفَيْلَمُ (٢).

ومن أمثلتها أيضا قول " ذي الإصبع العدواني " وهو حر ثان من عدوان بن قيس بن عيلان - الشاعر الجاهلي المعروف :

لِيَ ابنُ عَمٍّ مَا كَانَ مِنْ خُلُقٍ : مُخَـــالِفٌ لِي أَقْلِيهِ وَيَقْلِينِي
أَزْرَى بِنَا أَنَّنَا شَالَتْ نَعَامَتُنَا : فَخَــالَنِي دُونَـه بل خِلْتُـهُ دُونِي (٣)
إِنَّك إلاَّ تَدَعْ شَتْمِي وَمَنْقَصَتِي : أَضْرِبْكَ حيثُ تقولُ الهَامُ اسْقُونِي .

فقوله " شَالت نعامتنا " ضربه مثلا لتفرق كلمتهم وعدم وحدتهم اما قوله " اضربك حيث .." فالاستعارة فيه تمتزج بالتهكم والوعيد وتشي باستسلام له متوقع من خصمه .
ومن قبيل التهكم أيضا استعارة " المعانقة " للمقاتلة بجامع التداخل والتشابك والالتحام ، يقول " قُرَّة بن عَاصِم " في يوم " زَرُود " لبني " يربوع " على " بني تغلب " وانهزام تغلب وأسر " خزيمة بن طارق " .

اَخَذْتُكَ قَسْرًا يَا خُذَيْمُ بْنُ طَارِقٍ : وَلَا قَيْتَ مِنِّي المَوْتَ يَوْمَ زَرُودِ .
وَعَانَقْتُهُ والخيلُ تَدْمَي نُحُورُهَا : فَأَنْزَلْتُه بِالقَاعِ غَيْرَ حَمِيدِ (٤)

١- من معلقته معلقات الزوزني – ط بيروت / ق ٢٧ / ص ٢٠٩
" وهرت كلاب الحي منا " أي لبسنا الاسلحة حتى انكرتنا الكلاب وهرت لانكارها إيانا – والقتادة مفرد قتاد وهو شجر ذ و شوك .
٢- ديوان الهذليين /ج٣/٥٧ .
والفَيْلم هنا هو العظيم من الرجال وقيل : هو عظيم الجُمَّة وهو مجتمع شعر الرأس .
٣- المفضليات / ق٢١/ ص١٦٠ – والشعر والشعراء /ج٢ /٧١٢ .
٤- العقد الفريد /ج٦ /٤٢

ومما زاد من سخرية الشاعر بعدوّه عن طريق صورته الاستعارية ما نجده من صورة الالتفات في البيت الثاني ، ففي البيت الأول نراه يخاطبه صراحه (بكافٍ الخطاب) ثم نراه يعدل عن ذلك مستخدما "ضمير الغائب" متناسبا عدوه إذ يضنّ عليه بخطاب مباشر لافتا إلى أن عدوه ليس في حسبانه ، غير مبال ، ولا مكترث به

إن وجود هذا الفن في إطار الاستعارة الجاهلية يقودنا إلى القول بأننا يجب ألاّ ننظر إلى لغة الجاهلي على أنها مترفّعة عن الحديث اليومي ، معزولة عن انفعالات الناس من حوله ، وصيحاتهم ، وتعبيراتهم عن تجاريب حيواتهم الواقعية .

وبمعني آخر : إن هذا الأسلوب يستمد حيويَّتَهُ من نبرات الحياة الواقعية في الدّروب والأسواق وميادين القتال ثم يرتفع بها إلى ذري التعبير الشعري ،إنه يرتفع بها ،ولا يترفع عنها نعني بذلك انه يستمد حيويته من اقترابه من لغة الكلام الحي ، منها يستقي مادته ،ومفرداته ،وايقاعه ،ونبراته ، وأنغامه ، ثم تزداد بوساطة موهبة الشاعر الخاصة شحذا ، وتركيزا ، وجمالا ، في إطار استعارات كهذه ،وتلك وظيفة الشعر في كل لغة حيه مستمرة في النمو والعطاء .

إن الاستعارة التهكمية الساخرة لدي الشاعر الجاهلي صورة صادقة من صور الانفعال ووسيلة طريفة من وسائل توصيله إلى الآخرين ، إذ يعبر بها الشاعر عما يموج في نفسه ، ويهتز به صوته . وجسمه من عاطفة قويه تكشف لنا عن مفتاح قوي من مفاتيح الجمال الفني الفريد في الاستعارة الساخرة ، إنها صورة من صور تعدد مستويات الاستجابة ، بل صورة من صور الاتساع المجازي مما يبعث النشاط في روح الإنسان بأسرها ، إنها قدرة حَدْسيه تميز الشاعر عن الشخص ضعيف الحساسية الذي يغلب عليه التفكير الاستدلالى والمنطقى ، وعلى ذلك تتيح الاستعارة الساخرة الفرصة للدوافع الأولى ، والعناصر المألوفه ،لكي توجد بالضروره في ظروف جديدة كل الجدة ، فتتحدد على نحو جديد لم نألفه من قبل مما يزيد شعورنا نشاطا ،وغزارة ،وامتلاء ،وخصوصية ،وكلما زادت خصوصية الحالة الشعورية التي ينقل إليها القارئ زادت رغبةُ القارئ في الامتزاج بها وأخذ امتزاجه بها صورة أقوي .

وبعامه فما السخريه والتهكم إلا إدخال الدوافع المضادة أو المكملة (**بتعبير ريتشاردز**) ولذلك فإن الشعر الذي لا يصمد أمام السخريه أو لا يستوعبها ليس شعرا من الطراز الأول كما أن السخريه والمفارقة ذاتها هي دائما من الصفات المميزة للشعر الرفيع كما يقول ريتشاردز (١).

١- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى /٣٢١ .

ولِمَ لا ؟
فإن التوازن بين الدوافع المضادة هو أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى إذْ إنه ينشط أجزاء من شخصيتنا أكثر بكثير مما يمكن أن تنشطه تلك التجارب والصور المقصورة على انفعال محدود ، فحينئذ لا نوجّه في اتجاه واحد فقط ، ولكن تكتشف أجزاء أخرى في أذهاننا مما يؤثر فينا ، وحينما لا نستجيب من خلال مجرى اهتمام واحد ضيق ولكن من خلال مجار عدة في الوقت نفسه ، حينئذ تكون استجابتنا خاليه من المصلحة فالحاله الذهنية التي تخلو من المصلحة هي حاله عدم رؤية الأشياء من زاوية أو وجهه واحدة فقط (١).

التقسيم الخامس :

وتنقسم الاستعاره باعتبار الجامع ، وهو "وجه الشبه" في باب التشبيه الى قسمين:
أحدهما: ما يكون الجامع فيه داخلا في مفهوم الطرفين ، كاستعاره التقطيع لتفريق الجماعه ، و إبعاد بعضهم عن بعض، كما في قوله تعالى:
" وقَطَّعْنَاهُم في الأَرضِ أُمَمًا " (٢) فان القطع موضوع لإزاله الاتصال بين الأجسام التي بعضها ملتصق ببعض فالجامع بينهما إزالة الاجتماع التي هي داخله في مفهومهما وهي في القطع أشد واقوى (٣) .
وكما جاء في الخبر : " خَيْرُ النَاسِ رجل مُمْسِك بِعِنَانِ فَرَسِه كُلّما سَمِع هَيْعَةً طار إليها " . (٤)

فإن الطيران والعدو يشتركان في أمر داخل في مفهومها وهو قطع المسافة بسرعة ولكن الطيران المستعار هنا أسرع من العدْو .

هذا ولقد استعير الطيران للعدو والسرعة كثيرا في الشعر الجاهلي خاصة في مجال الحرب والمواجهه مع العدو، يقول الحُطَيْئَة :

وَفِتْيانِ صِدْقٍ مِنْ عَدِيٍّ عَلَيْــهِمُ : صَفَائِحُ مِنْ بُصْرَى عُلِّقَتْ بِالعَوَاتِقِ
إذا ما دُعُوا لمْ يسْألُوا مَنْ دَعَاهُمُ : وَلَمْ يُمْسِكُوا فَوْقَ القُلُوبِ الخَوَافِقِ
وَطَارُوا إلى الجُرْدِ العِتَاقِ فَألْجَمُوا : وَشَدُّوا عَلَى أوْسَــاطِهِمْ بِالمَنَاطِقِ (٥).

١- مبادىء النقد الأدبي / راجع ص ٢٤٦ .
٢- بعض الآيه ١٦٨ من سورة الأعراف .
٣- راجع الإيضاح / ج٢ / ٤٢١
٤- راجع الإيضاح / ج٢ / ٤٢٠ ـ والهَيْعة = صوت تفزع منه وتَخَافُه
٥- ديوان الحطيئة بشرح ابن السِّكّيت ص ٣٩٤ ـ الأغاني ط ساس ج٢ ص ٤٦

وقد اقتضت شجاعة القوم عندما يُدْعَوْن للنجدة والنصرة، وعندما يستغيث بهم مَنْ يستغيث أن يسرعوا في عَدْوِهم سرعة الطير للقاء العدو فلا مجال للتردد وسؤال المستغيث عمَّنْ عَاداه ، ولِمَ كان ذلك ؟

وقال " صَخْرُ الْغَيّ " الهذلي في قصيدة له يرثي فيها أخاه أبا عمرو بن عبد الله الذي نهشته حية فمات :

أَطَافَ بِهِ حَتَّى رَمَاهُ وَقَدْ دَنَا : بِأَسْمَرَ مَفْتُوقٍ مِنَ النَّبْلِ صَائِبِ

فَنَادَى أَخَاهُ ثُمَّ طَارَ بِشَفْرَةٍ : إِلَيْهِ اجْتِزَازَ الْفَعْفَعِيِّ الْمُنَـاهِبِ (١).

وقال " زهير بن أبي سُلمى " في قوم " هَرِم بن سِنَان الْمُرِّيّ " :

إِذَا فَزِعُوا طَارُوا إِلى مُسْتَغِيثِهِم : طِوَالَ الرِّمَاحِ لا قِصَارٌ ولا عُــزْلُ

بِخَيْلٍ عَلَيْهَا جِنَّةٌ عَبْقَرِيَّــــةٌ : جَدِيرُون يَوْمًا أَنْ يَنَالُوا فَيَسْتَعْلُوا(٢)

فقوله : " اذا فزعوا " أي إذا أغاثوا مستصرخا مستغيثا ، أسرعوا إليه سرعة الطير لينصروه ، ولقد تجلت قوة هؤلاء بحملهم الرماح الطويلة لأن " الرمح الطويل " لا يكاد يستعمله إلا كامل الخلْق ، شديد البأس وهو كناية تقف إلى جانب الاستعارة لتكتمل صورة السرعة والقوة والاستعداد لإغاثة المستصرخ بهم ، إن حَمَلةَ الرماح الطويلةَ رجال مثل الجنّ في الخُبْث والدَّهاء والنفوذ فيما حاولوا وعلى ذلك فهمْ مستحقون لأن ينالوا ما طلبوا ويدركوا ما حاولوا.

وقال ساعدة بن جوية :

طَارُوا بِكُلِّ طِمِرَّةٍ مَلْبُونَةٍ : جَرْدَاءَ يَقْدُمُهَا كُمَيْتٌ شَرْجَبُ (٣)

---

١ - ديوان الهذليين /ج٢ /٥٥ والفَعْفَعِيّ : الخفيف – والمُنَاهب المبادِر بأخذه بها

٢- ديوان زهير (صنعة الأعلم) ص ٣٤/ ٣٥ + ط بيروت ١٩٦٣ / ٤٠ والجِنة جمع جن، وعبقر : أرض وإذا أرادت العرب المبالغة في وصف شيء قالت : هو عبقري .

٣- ديوان الهذليين /ج١ /١٨٨ – وشَرْجب طويل الجسم مليح ، ومَلْبُونة تستقي باللبن – وطِمِرَّة : طويلة .

وقال " الشَّنْفَرَي الأَزْدِي " مصورا شدة بأس أهله :

إذا فَزِعُوا طَارَتْ بِأَبْيَضَ صَارِمٍ : وَرَامَتْ بِمَا فِي جَفْرِهَا ثُمَّ سَلَّتِ (١)

والجَفْر هنا كِنَانَة السهم ، أي يرمي بما في كنانتة ثم يحارب بسيفه .

وقالت "الخنساء" في ناقة أخيها صخر :

فَأَغْفَى قَلِيلاً ثُمَّ طَارَ بِرَحْلِهَا : لِيَكْسِبَ مَجْداً أَو يَحُوَرَ لَهَا نَهْبٌ (٢)

وثانيهما : ما يكون الجامع فيه " غير داخل " في مفهوم الطرفين كقولنا : " رأيت شمسا " نريد إنسانا يتهلل وجهه ، فالجامع بينهما التلألؤ،وهو غير داخل في مفهومهما .

وتنقسم الاستعارة باعتبار الجامع أيضا (أو باعتبار حكمها) إلى خاصية وعامية أو حسنة وقبيحة (٣) فالعامية المبتذلة لظهور الجامع فيها ، كقولك " رأيت اسدا " ووردتُ بحراً (٤). أما (الخاصية) الغريبة هي التي لا يظفر بها إلا مَنْ ارتفع عن طبقة العامة وفيها يزداد التشبيه خفاء " (٥).

وإذا أردنا توضيح الأمر قلنا :

لا ينبغي أن يكون وجه الشبه واضحا كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على سواء بل يُدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذي يدرك بفكره صلةً بين الأشياء المتباعدة ، ذلك كما يقول الفيلسوف " الفيثاغورثي" " أرشيتاس " على سبيل التشبيه :

١- المفضليات ق.٢ /ص١١١ وَجَفْرها كنانة سهمها – والأبيض السيف القاطع

٢- ديوانها (ط بيروت ١٩٦٣) ص ١٠ وطبعة الهيئة (الروائع) ٢٠٠١ ص ١٧ ويحور بمعنى يرجع .

٣- الطراز /ج١ / ص ٢٣٩ – والإيضاح / ج٢ / ص٤٢٢ وما بعدها .

٤- الإيضاح ج٢/ ٤٢٢ .

٥- السابق ج٢/ ٤٢٣ .

" إن القاضي كالمحراب في المعبد " أي أن المظلوم يلجأ إلى كليهما أملا في الإنصاف " .

وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليوناني (أزوكراتس) في كلامه عن السلطات : " إنها متعادلة " إذ هو بهذا القول يوحّد بين شيئين هما في الحقيقة متباعدان وهما التساوي بين سطوح الأشياء المحسوسة والتساوي بين القوي السياسية " (١).

وجدير بالذكر أننا لا نجد لأمثلة الاستعارة الحسنة نظيرا فى غير القرآن الكريم قال تعالي :

" ولا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إلى مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْهُمْ زَهْرَةَ الحَيَاةِ الدُّنْيَا ". (٢).

فلنظر إلى الاستعارة في مد العين لإحراز محاسن الدنيا والشغف بحبها والتهالك في جمع حطامها والشحّ بما ظفر منها،وهذه الاشياء جميعا بينها من الملاءمة والتناسب ما لا يخفى على أحد .

ومن عجيبها قول الرسول عليه الصلاة والسلام في وصف القرآن الكريم " **من جَعَلَهُ أَمَامَهُ قَادَهُ إلى الجنَّة ، وَمَنْ جعله خَلْفَه سَاقَهُ إلى النار** " .
فقد استعار " الأمام " للعمل باحكامه والخلف للاعراض عنها ثم جعل الانقياد خاصا بالأمور المحببه وصيَّر السوق مختصا بالأمور المكروهة تلك التي يُساق المرء إليها دون وعْي أو بصيرة منه (٣).

ومن أمثله الاستعارة (الخاصيَّة) في الشعر الجاهلي قول **طُفَيْل الغَنَوِي** " الشاعر الجاهلي وهو مما اختاره " ثعلب " وفضَّله جماعة من العلماء من قبله :

فَوَضَعْتُ رَحْلي فَوْقَ نَاجِيَةٍ ... يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ (٤).

١- الخطابة لارسطو (ص٩-١٨).
٢- طه /١٣١
٣- راجع الطراز /ج١ / ٢٣٩/٢٤٠
٤- العمدة لابن رشيق / ج١ /ط٤ – دار الجيل – سوريا ص ٨٥
ويروي البيت في الأصمعيات (وجعلت كوري) بدلا من : فوضعت رَحْلي وكذا في سر الفصاحة ص ١٢١
.

ولعل موضع اللطف والغرابة فيه أنه استعار الاقتيات لإذهاب الرَّحل شَحْم السَّنام وهي استعارة كما نراها كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها .

والاستعارة في هذا البيت " مَرْضِيَّة عند جماعة العلماء بالشعر ، لأن الشحم لما كان من الأشياء التي تقتات وكأن الرَّحْل يتخوّنه ويذيبه كان ذلك بمنزلة من يقتاته وحسنت استعارته القوت للقرب والمناسبة والشبه الواضح " (١).

هذا ويكشف لنا الدكتور مصطفى ناصف عما وراء هذه الخصوصية التي تتسم بها الصورة الاستعارية هنا، تلك التي لفتت أنظار كثير من النقاد والبلاغيين القدامي، إنها الخصوصية التي يراها بمنظوره هو عندما يتأمل نشاط المعنى في داخل الاستعارة وما يمكن أن يلاحظ من ورائه مما يكشف عنه التحليل الدقيق ويتجاوز مجرد استعارة اقتيات الرحل شحمَ السّنام ،صحيح أن مسألة ذهاب شحم السنام من كثرة الارتحال والحركة والأسفار ، واقتيات الرحل له فيه من الطرافة وعمق التصور ما دفع علماء البلاغة الأقدمون لوصف الاستعارة هنا بالحسنة أو بالخاصية ، إلا أن الأمر في تصور الدكتور ناصف يتجاوز هذه الرؤية " فالشاعر عنده حينما يصف الرحلة يطل بنا على رحْلة أخرى هي رحلة الحياة ، يطل بنا على اجتماع الزيادة والنقصان ، اجتماع الغاية وفقدان الطريق كله ، حقا إن البيت لا يقول في صراحة كبيرة شيئا من هذه المعاني ولكن لدينا ظاهرة تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتا " الناجية " ويقتات " هذه ناقة سريعة ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة ، الحياة تهلكها الحياة ، هذه هي المفارقة وعلى هذا النحو نرى أن الرحْل ،والنّاجِية ،والكُور ليست مجرد أدوات لخلق ما يسمى صورة ، ولكنها ككل في داخل وعاء الاستعارة ، تستعمل كمنبهات ترابطية الى معنى آخر ، وعلى ذلك نجد ان فهمنا للناقة قد تغير من خلال الاستعارة ، بحيث أصبحت الناقة أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية ، لكن المهم هو أن المفارقة هنا لا يمكن إن تنبت في ظل المقارنه ، و الوقوف عند مجرد التبديل اللغوي ، و إنما هي نتاج تصوّر خاص للمعني. (٢)

ومن أمثلتها مما وجدتُه يتَّسم بخاصيةٍ لها مالها من عمق و طرافة ، قول " **الشَّنْفَرَي**" الشاعر الجاهلي ، الصُّعلوك المخضرم :

وإلفُ هُمُومٍ مَاتَزَالُ تَعُودُهُ : عِيَادًا كَحُمَّي الرِّبْعِ أوْ هِيَ أثْقَلُ.

إذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثم إنَّهَا : تَثُوبُ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْتٍ ومِنْ عَلِ (٣)

١- سر الفصاحة /١٢١

٢- راجع للدكتور ناصف / نظريه المعني في النقد العربي ص ٩٤

٣- من لامية "الشَّنْفَرَي"

فالشاعر يصف لنا همومه و ثقلها علي نفسه ، وأن هجومها أقوي من أي محاوله لردّها ، ومهما حاول صدها، فإنها تأبي إلا أن تعود . فهي كحمي الربع التي تستمر يوما و تدع يومين ثم تجيء يوما ثم تنصرف يومين ، وهكذا انه الصراع ، صراع الهموم ، ذلك الذي اختزلته الاستعارة في قوله " إذا وردتْ أصدرتُها" – الاستعارة هنا توحي بالصراع العنيف الذي يعانيه في مد الهموم و جزرها في نفسه ، و لمزيد من تجسيد موقف هذا الصراع فقد جعل الهموم قريبةً ملتصقةً به (من تحيْت) ومن (عل) أي أن الهموم قد أُحاطت به من كل صوْب وقد كثرت و تنوّعت ، ذلك ما يوحي به تنكير اللفظ نفسه كما ورد في البيت.

وقد تحصل بتصرف في العاميه، كقول كُثَيِّر:

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا : وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ(١)

وحصول الغرابةَ هنا يتمثل في أنه استعار سيلان السيول الواقعه في الأباطح لسير الإبل سيرا حثيثا في غايةَ السرعةَ المشتملةَ علي لين و سلاسةً ، و الشبه فيها ظاهر عامي ، لكنه تصرف فيه بما أفاد اللطف ، الغرابةَ، حين أسند الفعل (سالت) إلي الأباطح دون المطي ، و أعناقها ، حتي أُفاد أن الأباطح امتلأت من الإبل،وأدخل الأعناق فى السير لأن السرعة والبطء فى سير الإبل يظهران غالبا في الأعناق ، و يتبين أمرهما في الهوادي ، و سائر الأجزاء يستند إليها في الحركةً ، ويتبعها في الثقل و الخفةً.(٢)

و مثلها في الحسن وعلوّ الطبقه في استعارةَ "السيل" بعينه قول " قول سُبَيْع بن الخَطيم التيْمي" يقوله لزيد الفوارس الضبّي ، مع ملاحظة أن البيت ينسب أيضا " لمحرّز بن المكَعْبِر الضَّبي" وهو شاعر جاهلي :

سَالَتْ عَلَيهِ شِعَابُ الحَيِّ حينَ دَعَا : أَنْصَارَهُ بِوُجُوهٍ كالدَّنَانِيرِ(٣)

أُراد أنه مُطَاعٌ في الحيّ ، و أن أُنصاره يسرعون إلي نُصْرته ، وأنه لا يدعوهم لخطْب إلا أتوه ، وكثروا عليه، وازدحموا حَوَاليه حتي تجدهم كالسيول تجيء من ههنا، وههنا، وتنصبّ من هذا المكان و ذاك حتي يغصّ بها الوادي ،

---

(١) الدلائل /٧٤ – و راجع الأسرار /٢٣/٢٢/٢١ – و الرازي في نهايه الإيجاز ص ٩٤ و العلوي في الطراز ج١ /٢٤٠ – و الشعر و الشعراء لابن قتيبةً.

(٢) راجع الدلائل /٧٤ – و الأسرار/٢٣ وابراهيم بن العباس في معاهد التنصيص ج٢ /١٣٥

(٣) الدلائل /٧٥/٧٤

ويطفح منها، وهذا شبه معروف ظاهر ، ولكن حسن التصرف فيه أفاد اللطف والغرابة، وإنك لترى هذه الاستعارة ، على لطفها و غرابتها، إنما تم لها الحسن و انتهي إلي حيث انتهي، بما توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت و لطفت بمعاونه ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فاعمد إلي الجارين و الظرف، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه . فقل :-
" سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا انصاره " ثم انظر كيف يكون الحال ،' وكيف يذهب الحسن و الحلاوه؟ وكيف تعدم أرْيَحِيَّتك التي كانت؟ ، وكيف تذهب النشوه التي كنت تجدها ؟ ..... وهذا الذي أردت حين قلت لك : " إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم و الوقوف على حقيقته".(١)

والحقيقة أن " سبيْع بن الخَطِيم التَّيْمي " ، وكُثَيِّر لم يكونا إلا حاذيين حذْو الشعراء الجاهليين في استعارة السيل للدلالة على الكثرة وسلاسة السير وسرعة ، وجدير بالذكر أنَّه صور هذه الاستعارة على تنوعها تكررت كثيرا في الشعر الجاهلي ولكلٍّ جمال منفرد .

وها هوذا " مَالِك بن خَالد الخُنَاعي " يقول عندما غزتْ بنو كعب ابن عمرو من خزاعة بني حيان :

فِدًى لِبَنى لِحْيَانَ أُمِّي وَخَالَتِي ... بِمَا مَا صَعُوا بالجِزْعِ رَجْلَ بَنِي كَعْب

وَلَمَّا رَأوْا نَقْرَى تَسِيلُ إكَامُهَا ... بأَرْعَنَ جَرَّارٍ وحَامِلةٍ غُلْب

تَنَادَوْا فَقَالُوا يآل لِحْيَانَ مَا صِعُوا ... عَنِ المَجْدِ حَتَّى تُثْخِنُوا القَوْمَ بالضَّربِ (٢)

وقال امرؤ القيس في وصف خيل محاربة :

سَالَتْ بِهِنَّ نِطَاعُ فِي رَأْدِ الضُّحَا : والأَمْعَزانِ وَسَالَتْ الأَوْدَاءُ
يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الغُبَارِ عَشِيَّةً : بِالدَّارِعِينَ كأنَّهُنَّ ظِبَاءُ (٣)

١- راجع الدلائل ص ٩٩/١٠٠ وانظر ص ٧٤/٧٥ .
٢- ديوان الهذليين / القسم الثالث / ١٥/١٦ والمُمَاصَعَة : المجالدة ومنثنى الوادي يقال له الجزْع ، ونقْري – اسم موضع بتحريك القاف وتسكينها إنما كان من أجل الشعر – وغُلْب : غلاظ الأعناق – واثخن في العدو بالغ في قتاله .
٣- ديوانه – بتحقيق محمد ابو الفضل ق ٨٧ / ص ٣٤٤
والأمْعَزان : مثنى أمْعَز وهو المكان المرتفع ، ولعله اسم موضع- ونِطاع والأوْداء : موضعان – ورَأْد الضحى : انبساط شمسه .

وفي يوم المِعا من أيام العرب قال " حِمْران بن عبد عمرو " الشاعر الجاهلي :

أَيْنَ الفوارِسُ يَوْمَ نَاعِجَةِ المِعَا : نِعْمَ الفَوَارِسُ مِنْ بَنِي سَيَّارِ

لَحِقُوا عَلَى قُبِّ الأيَاطِلِ كَالقَنَا : شُعْثاً تُعَدُّ لِكُلِّ يَوْمِ عَـــوَارِ

حَتَّى حَبَوْنَ أَخَا الغَوَاضِرِ طَعْنَةً : وَفَكَكْنَ مِنْهُ القِدَّ بَعْدَ إِسَـــارِ

سَالَتْ عَلَيْهِ مِنَ الشِّعَابِ خَوَانِفُ : وِرْدَ الغَطَاطِ تَبَلَّجَ الأَسْحَارِ (١)

وقال "الحُطَيْئَة" في غَضْبةٍ غَضِبَها على بني بدر في "يوم قرابينُ" من أيام العرب :

سَالَتْ قَرَابِينُ بالخَيْلِ الجِيَادِ لَكُمْ : مِثْلَ الأَتِيِّ زَفَاهُ اليَمُّ فَانْفَعَمَا (٢)

وقال عَوْف بن الخَرِع التيْمي - الجاهلي المُفْلق من تيْم الرّباب يفخر بقبيلته :

أَلَمْ تَرَ أَنَّنَا مِرْدَى حُرُوبٍ : نَسِيلُ كَأَنَّنَا دُفَّاعُ بَحْرٍ (٣).

وقال "عبد الله بن عَنَمَة" - من المخَضْرمين :

قَدْ كُنْتُ آخُذُ حَقِّي غَيْرَ مُهتَضَمٍ : وَسْطَ الرِّبَابِ إِذَا الوَادِي بِهِمْ سَالاَ (٤)

يريد أن يقول كنت آخذ حقي غير مهضوم ولا مهين إذا جاءوا محتفلين تمتلئ منهم الطرق والفِجاج وتسيل بهم المذانِب والتّلاع "

" والمَعقِّر البَارِقي " يعبِّر عن جري فرسه في سهولة ويسر بصورة استعارية طريفة تشير إلى المعنى في دقة وبراعة فيقول :

١- العقد لفريد / بتحقيق محمد سعيد العربان / ج٦/ ص ٥٨ – والخَوانِف جمع خَانِف وهي الخيول والخانف ما يميل رأسه الى الامام .
٢- ديوان (الحطيئة) بشرح ابن السكيت / ص٣١٦ – وزَفَاه استخفه وانْفَعَمَ : امتلأ .
٣- المفضليات للضبي / ق ٩٥ / ص٣٢٨ .
٤- شرح ديوان الحماسة / ج ٢ / ٨٤

يُفَرِّجَ عَنَّا كُلَّ ثَغْرٍ نَخافُهُ : مِسَحّ كَسِرْحَانِ القَصِيمَةِ ضَامِرِ "(١)

فَسَحُّ الماء وانصبابه وسيلانه مستعار لجري الفرس فكأنه يصبُّ الجري صبا على سبيل الاستعارة المكنية التي تقوم على الدقة والإغراق في التخييل .

وفي إطار الخيال نفسه يقول " امرؤ القيس " واصفًا فَرَسَهُ :

مِسَحٍّ إذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الوَنَي
أَثَرْنَ الغُبَارَ بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ (٢).

لقد تعددت صور استعارة السيل وسح الماء لكن لكل شاعر طريقته ووسائله في العبارة عن ذلك عندما مزجت الاستعارة حركة الحيوان بحركة الماء ، فالفرس يسبح وفي تصور آخر يصب الجري ، وأعناق المطايا موج يسيل ويتنوع بين ارتفاع وانخفاض مما يوحي بصورة مائية لها تركيبها المادي وبنيانها السيكلوجي والرمزي " متمثلا في حركة الموج ينساب بعضه في بعض بحيث تتولد الموجةَ من الموجةَ في رشاقةَ حرةَ ، وسيولةَ مرنةَ، لا توحي إلا بالصيرورة ، و الحركةَ المتصلةَ التي تقترن فيها القوة بالتدفق ، وكأن ذلك كله إسقاط لإحساس بالظمأ المهلك بعد سفر طويل، أو مع حرب شاقه." (٣)

وإن هذا المعني ربما يفسر لنا طائفه من صور الشعر العربي التي سيقت في معرض المديح ، ذلك أن الشعراء يشبّهون الممدوح بالغيث، أو يستعيرون له صفته التي وقعوا عليها بنوع من مقارنة معني السيوله ، و الذوبان في الموانع ، بتدفّق الهبات و كثرة الصلات ، و كأن التمدّح بالكرم لا يمكن أن يتناوله التخيل الشعري إلا بوصفه سيولةَ تحارب الأماكن العاليةَ، وذوبانا للمال، كما يذوب الماء.(٤)

١- العقد الفريد / ج٥ / ١٤٥ – والقصيمة بالصاد رمْلة تنبت الغَضَا .
٢- ديوان امرئ القيس (معلقته) ص ٢٠ – والمِسَحّ الذي يَعْدوه سحًّا وسَحُّ المطر انصبابه – والسابحات : التي تبسط يديها اذا عدت فكأنها تسبح والوني الفتور – والكديد ما غلظ من الأرض والمُرَكَّل ماركلته الخيل بحوافرها فأثارت الغبار لصلابتها وشدة وقعها والمعنى إن هذا المِسَحّ بمنزله السابحات .
٣- راجع للدكتور عاطف جوده نصر – كتابه "الخيال الشعري" /١٩٤ وما بعدها
٤- راجع السابق/١٩٤ حتي ١٩٩

هذا،وقد تحصل الغرابةَ و الجودةَ في الاستعارةَ بالجمع بين عدةَ استعارات لإلحاق الشكل بالشكل، وذلك كقول"امريء القيس" :-

فقلتُ له لمَّا تَمطَّي بِصُلْبِهِ : وأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ (١)

أراد وصف الليل بالطول ، فاستعار له صلبا يتمطي به ، إذا كان كل ذي صلب يزيد في تمطيه سيء، وبالغ في ذلك بأن جعل له أعجازا يردف بعضها بعضا ، ثم أراد أن يصفه بالثقل علي قلب ساهره فاستعار له كلكلا ينوء به، ويثقل عليه.

يقول صاحب الدلائل:-

" لما جعل لليل صلبا قد تمطي به، ثنَّي ذلك فجعل له أَعْجَازًا قد أُرْدَفَ بها الصُّلب ،وثلَّث فجعل له كلكلا، قد ناء به،فاستوفي له جملةَ أركان الشخص وراعي ما يراه الناظر من سَوَادِهِ ، إذا نظر قدامه ،وإذا نظر خلفه ،وإذا رفع البصر ،ومدَّه في عُرْضِ الجو"(٢)

وكقول شاعر جاهلي في عدوِّه:-

سَقَاهُ الرَّدَي سَيْفٌ إذا سُلَّ أَوْمَضَتْ

إليهِ ثَنَايَا المَوْتِ مِن كُلِّ مَرْقَبِ(٣)

فالمنايا وحش ذو ثنايا، والثنايا كالبرق يخطف الأبصار، وهما استعاراتان مكنيتان، بنيت إحداهما علي الأخري لتكتمل صورةَ الموت الذي أشربه السيف، فجرعه العدو سما قاتلا.

- ومن الاستعارات الخاصيَّةَ التي تشهد لأصحابها بالحِذْق في التصوير ، والدقه في التخييل ، وعلي وجه الخصوص ،الجاهلي منها،قول "امريء القيس " مقيدا الأَوَابِدِ :-

وَقَدْ أغتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا : بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ (٤)

وفي موضع اخر،يقول:-

وَقَدْ اغْتَدِي و الطَّيْرُ في وُكُنَاتِهَا : وَمَاءُ النَّدَي يَجْرِي عَلَي كُلِّ مِذْنَبِ

بِمُنجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ لاحَــهُ : طِرادُ الهَوَادِي كُلَّ شَأْوٍ مُغَــرِّبِ(٥)

١- ديوان امريء القيس: من معلقته/١٨ ـ وقوله بصُلبه يروي بجوْزه يعني وسطه ، وناء بكلكل أي نهض بصدره ـوالإرداف: الإتباع ، والأُعجاز: المآخير،و الواحد عَجُز ـ وناءَ بمعني بَعُد ، يريد:فقلت لليل، لما مدَّ صُلْبه،وأفرط طوله،وازدادت مآخيره (أي أعْجَازه) امتدادا وتطاولا (ألا أيها الليل) ...

راجع تعليق ابن الاثير في المثل السائر ج٢/١١٠ ـ والآمدي في موازنته/٢١٤ ـ والإيضاح ج٢ /٤٢٦

٢- الدلائل/٧٩

٣- شرح ديوان الحماسةَ /ج٢ /٢٣٦ ـ لم يذكر اسم الشاعر .

٤-- ديوان امريء القيس (من معلقته) /ص١٩

والوُكُنات المواضع التي تأوي اليها الطير- والمنْجرِد : قصير الشعر ، وبذلك توصف العِتَاق من الخيْل ـ الهيكل:الفرس الضخم ـ والأوابد:الوحوش.

٥- ديوانه /٤٦ والهوادِي : المتقدمة السابقة ، والشأو : الطَّلَق - وعَدَا شأوا اى عدا طَلَقا ، والشَّأْو : الغاية والأمد ـ والشأو السبق أيضا ، والمُغَرِّب البعيد ـوالطير فى وُكناتها : اى انه يبكر قبل خروج الطير على أنها مما يبكر فى الخروج ، وقد جعل فرسه قيدا للأوابد لأنه يسبقها فيمنعها من الفوْت .

فقد استعار امرؤ القيس صوره القيد لفرسه ، فسماها "**قيْد الأوابد**" ، أي أنها لا تفوته ،لأنه يسبقها فيمنعها من الفوْت ، فأضحت سرعته قيداً لها.
حتي إننا لنجد الشعراء يقتدون باستعارته من بعده . اذ قال " **الأسود بن يَعْفُر النهشلي**" الشاعر الجاهلي في وصفه فرسه:-

وَلَقَدْ غَدَوْتُ لعازِبٍ مُتَنَاذِرٍ : أَحْوي المَذَانِبِ مُؤْنِقِ الروّادِ
بِمُشَمَّرٍ عَتِدٍ جَهِيزٍ شَــدُّهُ : قَيْدِ الأَوَابِدِ، والرِّهانِ جَوادِ(١)

فالأوابد إذا طلبها فرسه كأنها في قيده لسرعته،واقتداره عليها.

وقول "**امريء القيس** " في وصف البرق:

يُضِيءُ سَنَاهُ أو مَصَابيحُ رَاهبٍ : أَمَالَ السَّلِيطَ بالذُّبالِ المُفَتَّلِ(٢)

فالبيت يتضمن استعاره بديعة، لأن من معاني (**أَمَالَ**) رعي، وكأنه استعار صورة رعْي الأنعام للبنات لما يفنيه الذّبال من الزيت شيئا فشيئا ، وهو تصوّر نادر طريف.

ويقول " **المُعَقِّر البَارِقِي**" في يوم "شعب جَبلة" :

وَقَدْ زَحَفَتْ دُودانُ تَبْغِي لِثَأْرِهَا : وَجَاشَتْ تَمِيمُ كَالفُحُولِ تُخَاطِرُ
وَقَدْ جَمَعُوا جَمْعًا كأَنَّ زُهَاءَهُ : جَرَادٌ هَفَا في هَبْوَةٍ مُتَطَايِــرُ

---

(١) المفضليات / ٢٩
والعازب :البعيد ، أراد مكانا.
المتناذر: التي يتناذره الناس لخوفه.
والمذانب: جمع مذنب بكسر الميم و فتح النون، وهو المسيل الصغير.
والمؤنق: المُعْجب.
والرّوّاد : جمع رائد، وهو الذي يدور في البلاد طلبا للمرعي.
والمشمر : الفرس طويل القوائم .
والعتِد : الذي عنده عدة للجري.
وجهيز شده : أي سريع عدوه .
- والجواد : كثير العدْو.
(٢) ديوان امريء القيس /٢٤ – والسَّنا : الضوء – والسّليط: الزيت
والذّبال: الفتائل ، وسَنَاه: يعني سَنَا البرق، ومصابيح رهبان مردود علي قوله كلمع اليدين في البيت السابق له .

فَمَرُّوا بِأَطْنَابِ البُيُوتِ فَرَدَّهُمْ : رِجَالٌ بِأَطْنَابِ البيوتِ مَسَاعِرُ(١)

والاستعاره في قوله :"**فمروا بأطناب البيوت**" ، والأطناب في الأصل والأساس حبال تشد بها البيوت، والمراد نواحيها و أطرافها، فكأنه استعار الحبال تشد بها البيوت للنواحي والجنبات بجامع تعدد الجهات و تداخلها، ودقه التصوير في هذا مع بساطه المعني مما لا يخفي علي كل ذي ذوق سليم.

ومن مثل هذه الاستعارات العميقه الدقيقه قول "**النابغه الذبياني**" يصف همومه:

وَصَدْرٍ أَرَاحَ اللَّيلُ عَازِبَ هَمِّهِ : تَضَاعَفَ فيهِ الحزنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ(٢)

فهموم الشاعر عازبةً عنه في النهار ، لأنه يتعلل نهاره بالنظر والشغل ، فيقلّ همّه ، فإذا أمسي انفرد بحاله ، ولم ير شيئا يتعلل به ، فيرد الليل عليه همّه ،كما يريح الراعي – الذي يبيت بعيدا عن أهله - ما شيته إلي أهله.

أي أن هذه الهموم عازبةً عنه في النهار، فإذا حل الليل ، تجمعت في صدره وتزاحمت ورجعت تتضاعف من كل جانب ، كما تردّ أو تريح الرعاةَ السائمهَ بالليل إلي أماكنها ، فصدره أصبح مآلفا للهموم تتكالب عليه وتزدحم حواليه ، وما هذا إلا تصوير دقيق لخلجات النفس ، وإن الشاعر ليستجمع في سبيل ذلك جميع قواه الوجدانيه والعقليه معا لتبدو الصوره دقيقه ومؤثره، تدفع إلي طول تأمل وتفكير لفهمها و تصورها ، ذلك لأنها نبتت في مخيلة الشاعر وذهنه بعد طول تأمل وتدبر ، مما جعلها خاصه به، ذلك مما حدا "**بالمَرْزُبَاني**" في موشّحه إلي القول في تعليقه الموجز عليها:-

وهو أول من وصف الهموم متزايدةً بالليل ،وتبعه الناس ..... والشعراء علي هذا المعني متفقون ، ولم يشذ عنهم إلا أحذقهم شعرا""(٣)
ومما رايته من طريف الاستعارة ونادرها ، وعميق معناها ، قول: "**المَرَّار بن منقذ**" وهو شاعر إسلامي يصف ناقته :-

رَاضَهَا الرَّائِضُ ثُمَّ اسْتُعْفِيَتْ : لِقِرَي الهَمِّ إذَا مَا يَحْتَضِر (٤)

---

(١) العقد الفريد /ج٥ / ١٤١ / ١٤٢ – بشرح و ضبط وتصحيح احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري.
(٢) ديوان النابغه الذبياني (ط٣ دار المعارف) بتحقيق محمد ابو الفضل ق٣/ ص٤١
(٣) المرزباني / الموشح ص٣٣/٣٤
(٤) المفضليات /ق١٦ /ص٨٦ – واستعفيت تُركت لم تُركب حتي تَعْفو و يكثر شحمُها.

فقد تصور هو الآخر الهمَّ يقبل عليه فلا مفر من أن يَقْرِيَه ، وما قِرَاه إلا ناقته ، حتى إذا نزل به الهم واحتضره ، ركبها وتحرك بها ليزول همه وينساه ، لأن ذلك الهم نفسه هو الذي دفعه إلى ركوبها ، أو كما يقول غيره ، ليسلى الهمَّ عنه بجسْرَةَ .

وبعد ، فإن هذه الاستعارات **"الخاصيَّة "** التي تشهد بحذْق أصحابها من الجاهليين لم تكن كذلك إلا لأنها لم تنب عن الذوق ، كما أنها نهجت نهجا فريدا فى صياغتها ، وبذل أصحابها فى سبيلها الوقت والجهد واختصوها بخيال عميق وإتقان فريد ، إنه **" التخيل الابتكارى "** أو **" الانشائى الاختراعى "** الذى تحدث عنه النقاد وعلماء النفس (١) الذين اختصوا الأدب بدراستهم وهو استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها فى جملتها إدراكا حسيا فيما سبق ، وها هو ذا التخييل بمعناه الخاص ، الذى لا يرقى إليه إلا من سما إدراكهم ، وقوى تفكيرهم ، إنها الصلة الوثيقة بين اللفظ وما استعير له ، ثم إن هذه الصلة هى معيار الاستعارة فى **"عمود الشعر "** لدى النقاد العرب من أمثال **" الجرجانى "** و **" المرزوقى "** وفيه جعلت الاستعارة الجاهلية المثل الذى يقتدى فى هذه الصلة ، مما سيتضح لنا فى أثناء تناولنا هذه القضية فى الجزء الخاص" **بالاستعارة الجاهلية وعمود الشعر "**

قصارى القول : إن هذه الصلة تجلَّت فيها انفعالات الجاهلى وإحساساته ، فقد تصور ما يحيط به تصورا كاملا وذكيا ، فاستعرض الأشياء الجامدة كأنها مخلوقات إنسانية ، أو مخلوقات حية متصرفة ، وذلك كله بسبب ما يسيطر عليه من ميل وجدانى ، أو اندماج وجدانى بين الطبيعة وفكره ، وهذا الاندماج ينقلنا بدوره من حياتنا فى نظامها العادى إلى نوع آخر من الحياة نتعمق فيها صلتنا بما حولنا ، فنشعر بأن الواقع جزء منا ، وبأننا جزء منه ، هذه الأمور مما سنبحثها عندما سنتحدث عن ارتباط الاستعارة الجاهلية بكيان شاعرها الذى تحركت نفسه مع حركة الحياة من حوله فى صحراء أطبق عليها السكون .

إن هذه الصلة التى نتحدث عنها ، إذا نأت وانبتَّتْ ، أضحت الاستعارة مُبتذلة ، ضعيفة ، أو بمعنى آخر **"غير مفيدة "** خيالها ضحْل سقيم .

ولعل الأدب الجاهلى يكاد يخلو من مثل هذه الاستعارات التى لا نجد فيها بين اللفظ وما استعير له ، ولعل هذا راجع إلى طبيعة الحس الجاهلى الذى لم يتعود الزيف ، وقلما نأى عن الطبع الأصيل فى صناعة الشعر، مما أبعده عن التكلف الممقوت ، والتصنّع والغموض ، وهذا الحكم يؤيده استقراؤنا لكثير من الاستعارات الجاهلية مما تخلل مادة هذا الدرس ، وتؤيده أيضا النظرة العامة والمفهومة عن أدب هذه الفترة المهمة من فترات تاريخنا الأدبى.

---

(١) انظر دراسات فى علم النفس الأدبى / ص ٣٤

•• هذا ، ولقد جمع بعض نقادنا القدامي طائفةً من الاستعارات الجاهليةً مما كان في نظرهم مُستهجنا غير مفيد ، فأوردوا قول **أوْس بن حَجَر** " :-

وَذَاتِ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا : تُصْمِتُ بِالماءِ تَوْلَباً جَدِعَا (١)

وفيه أفحش أوس بالاستعارة ، بأن سمي الصبي "**تَوْلبا**" والتولب ولد الحمار في الأصل ،والأساس.

كما انهم اخذوا علي "**تَأبط شَرًا**"قوله في عدوه:-

تَحُزّ رِقَابَهُم حَتَّي صَدَعْنَا : وَأنْفُ المَوْتِ مِنْخَره رَثِيمُ(٢)

لأنه جعل للموت أنفا ومِنْخرا رَثِيما ، والرثيم الذي أدْمته الحجارةَ.

وقول " **مَعْقِل بن خُوَيْلد الهُذَلي**":-

تُخَاصِمُ قومًا لا تلقي جَوَابَهم : وقد أخَذَتْ من أنفِ لِحْيَتِك اليَدُ(٣)

يريد قبضت علي طرف لحيتك كما يفعل المهموم ، وقد استعار هنا للحيةَ أنفا.

وقول "**الحُطيئهَ**" يمدح "**بغيضا**":-

عَطَفُوا عليكَ بِغيْرًا : صِرَةٍ فقد عَظُمَ الأوَاصِرُ

وَهُمُ سَقَوْنِي المَحْضَ : إذ قَلَصَتْ عَنِ المَاءِ المَشَافِرُ (٤)

يقول : إن شفتيه ارتفعت عن الماء من برده حينما كان يشربه في الشتاء ، أما الآن فهو يشرب اللبن الحليب لم يُخلط بشيء ، وقد استعار المِشفر للإنسان مع أنه للبعير في الأصل.

---

(١) راجع قدامه في نقد الشعر /١٠٤ واماِلي القالي (الذيل) ص٣٥ /٣٦
والمزرباني في الموشح (ط أولي) ص١٣١/٨٨ ،(ط٢ ص٥٨/٥٧)
والأسرار لعبد القاهر (ط الشيخ شاكر) ص٣٩
والهِدْم: الخلق المرقع من الثياب – والنواشر: جمع ناشره ،وهي عصب الذراع ،وقد بدت من جوعها – وهُزالها . تعاني من الضر و الفقر (والجَدِع) سيِّء الغذاء لأنه ليس له لبن من سوء حالها.

(٢) الموازنه للأمدي /(ط٣) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد / ص٢٤٠
وأبو هلال العسكري / الصناعيه (ط١) ص٢٣٣ + (ط٢ ص ٣٠٩)
(٣) ديوان الهزليين / القسم الثاني /ص١٦٦ (وط٢ ص٣١٠)
(٤) ديوان الحطيئة/ بشرح بن السكيت /ص١٧٤/١٧٧ – والمَحْض اللبن الخالص

وبعد ،فأقول:-
أليس في هذه الاستعارات المكروهة وغير المقبولة، عند هؤلاء نوع من **الرمز**، فعندما يربط **"أوْس بن حَجَر"** ،بين الصبي و **التوْلب**، فلاشك أن **صلةً واضحةً** كانت تجمع هذا الطفل الذي يتحدث عنه و **التولب (المشبه به)**. **ولولا هذا لما** حدثت المشابهه بوساطه الاستعارة علي هذا الوجه من التصوره

إن مصدر الاستعارة هنا هو الانطباع النفسي، والإحساس الداخلي فإذا أنبتَّتْ الصلة الماديةُ ،فهناك الرؤية الوجدانيه التي تجمع بين الأشياء التي ليس بينها رابطةً في عالم الحس المادي، إنه مقتضي الحال الذي يتطابق معه الكلام البليغ والمؤثر.

وإن هذا ما تنبه إليه شيخ البلاغه **"عبد القاهر"** في كتابه **"أسرار البلاغه"** تعليقا علي هذا البيت عندما قال:
" فأجْري (التوْلب) علي ولد المرأه ، وهو لولد الحمار في الأصل ، وذلك لأنه يصف حال ضُر و بؤس ، حال أمراه بائسة فقيره ، والعاده في مثل ذلك، الصفهُ بأوصاف البهائم ، ليكون **"أبلغ"** في سوء الحال وشده الاختلال.

ومثله سواء قول **"الأعلم الهزلي"** :-

وَذِكرتُ أَهْلِي بالعَرا : ءِ وَحَاجَةِ الشُّعْثِ التَّوَالِب

كأنه قال : " الشّعَث التي لو رأيتها حسبتها توالب ، لما بها من الغبرة و بَذاذةِ الهيئه .(١)

وكذلك الأمر في قول : **"تأبَّط شرا"** ، الذي أوردناه منذ قليل حيث جعل للموت ، مِنْخرا رثيما، فلِمَ لا يكون الموت ذو المنخر الرثيم – **(الذي أدمته الحجارة)** صوره **"رمزيه"** من صور قوه انتصار القوم وعنف غلبتهم ؟ لقد قتلوا أعداءهم ، وصور القتلي بدت وكأنها صورةَ الموت نفسه ذلت ناصيته وحُطمت أنفه، وفي تجسيد الموت علي هذه الصوره تتويج لحياةُ هؤلاء المنتصرين التي هي بمنأي عن كل سوء إذا ما تعرضوا لأي ضر و حرب.

و كذلك عندما يجعل **"مَعْقِل بن خُوَيْلد الهُذَلي"** للّحْيَة أنفا ، وكأن لحيته شخص آخر ، فها هوذا التجسيد والتشخيص الذي يعطي الصورة حيويتها و قوتها ، ونحن نحس مع الشاعر بمزيد من الإطراق في التفكير ، و الانسياب مع طول التأمل عندما يمسك بأنف لِحْيته مُمْعنا في التفكير منسابا مع خواطره.

---

(١) أسرار البلاغه / ط الشيخ شاكر ص٣٩ / ٤٠ – والتولب الجدع: سيء الغذاء – والعراء: الصحراء لا نبت فيها – والشعث: ولده ملقون بالعراء ليس حجاب دونهم.

ولِمَ نرفض استعارةَ المشافر للشفةَ ؟ وقد كان للبعير في حياةَ الجاهلي شأن أي شأن ، فهو يري فيه صورةَ كل شيء ، وإذا رأي شيئا في نفسه شبيها به ، فهو راضٍ بلا شك ، ونحن راضون معه أيضا.

إنها"**رموز**" تتعلق بأمور نفسيه كما قلت ، لجأ إليها الشاعر الجاهلي في استعارته كما لجأ إليها "**السَّرياليون**" في صورهم ونادوا بها في عصرنا الحديث.

" إنما استعارت العرب المعني لما هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظةَ المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرتْ له وملائمة لمعناه" (١)

إن مِلاكَ الاستعارة " **قرب التشبيه ، ومناسبة المستعار للمستعمار له و امتزاج اللفظ بالمعني حتي لا يوجد بينهما منافرةَ ، ولا يتبين في أُحدهما إعراض عن الآخر" (٢)**

الأمر إذن في هذه الاستعارات ليس مجرد تبديل لغوي لمواضع الكلمات ، ولكنه يتعلق بالقصد المتعمد و المحسوب للشاعر في خلق مفعول شعوري ، وبذلك نحس باستعاره شعريةَ جماليةَ ، فيها الحساسية الأدبيه التي تطبع سحرها و خلابتها علي قلب الشاعر و أذنه فضلا عن السامع.

ونحن إذا نظرنا إلي قول :"**العُقْفَان بن قَيْس بن عَاصِم بن عبيد اليَرْبُوعي**" الشاعر الجاهلي:-

سَأَمنعُهَا أَوْ سَوْفَ أَجْعَلُ أَمْرَهَا : إلي مَلِكٍ أَظْلافُهُ لمْ تَشَقَّقِ (٣)

كأنه قال : أُجعل أمرها الي ملك لا الي عبد جاف" **متشقق الأظلاف**" ، وهو في حد التشبيه والاستعاره .... يقولون للرجل إذا عابوه :- جاءنا حافيا متشقق الأظلاف ، فإذا كان من شرط هذه الاستعارة أن يؤتي بها في موضع العيب والنقص فلا شك في أنها "**معنويهُ**" (٤) ليست مجرد تبديل للكلمات لكنها تهدف إلي معني وغايه.

---

(١) الموازنة / ج / ط٣ / ٢٣٤
(٢) العمده لابن رشيق / ج١ / ٢٧٠
(٣) الأسرار / ص٣٨
(٤) راجع الأسرار ص٣٨ / ٣٩ – و يعني بالملِك : " النعمان بن المنذر".

<u>ثم إن الاستعارة تجري في كيفية استعمالها علي أوجه :</u>

<u>أولها : استعارة المحسوس للمحسوس</u> ، كقولة تعالي : " **وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ في بعضٍ**" (١) ، فالمَوَجان – في الأصل – حركة الماء ، وهو المستعار ، أما المستعار له ، حركة الإنس والجن ، وهما حسيان ، والجامع لهما ، ما يشاهد من شدة الحركة ، والاضطراب ، وهو حسي أيضا .

ومن ذلك قولة تعالي : " **إذْ أرسلنَا عليهم الريحَ العَقِيمَ** " (٢)
فان المستعار منة المرأة التي لا تلد، والمستعار له الريح ، التي لا يصلح ولا ينمو بها نبات ، والجامع بين الطرفين المنع من ظهور الأثر ، والنتيجة ، والطرفان حسيان هنا ، والجامع "**عقلي**" .

وقوله عز اسمه : " **وآيةٌ لَهُمُ اللَّيلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهارَ ، فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُون** " (٣) – فإن المستعار منه ظهور المسلوخ عن جلدتة ، أو كشط الجلد ، وإزالته عن الشاة ، ونحوها ، وأما المستعار له " **المشبه** "، فهو إزالة الضوء عن مكان الليل ، أو خروج النهار من ظلمة الليل ، فلما كان النهار من شدة الاتصال بالليل، كاتصال الجلد بالمسلوخ منه ، لاجرم حسنت الاستعارة ، ثم إن الطرفين محسوسان ، والجامع لهما أمر " **عقلي** "، ، وهو ترتب أحدهما علي الأخر ، وهو هنا تعاقب الانفصال علي الاتصال .

ولقد قيل : المستعار له ظهور النهار من ظلمة الليل ، وليس ذلك بسديد ، لأنه لو كان ذلك لقال : " **فإذا هم مبصرون** " ونحوه ، ولم يقل " **فاذا هم مظلمون** " ، أي داخلون في الظلام (٤) .

وقوله تعالي : " **واشتَعَلَ الرأسُ شَيْباً** " (٥) ، فالمستعار منه " **النار** " والمستعار لة " **الشيب** " وانتشاره في سرعة ، وهما حسيان ، والحقيقة أن كلمة " **اشتعل** " لا تقف عند معني انتشر فحسب ، ولكنها تحمل معني دبيب الشيب في الرأس في بطء وثبات ، كما تدب النّار في الهشيم مبطنة ، ولكن في دأب واستمرار حتي إذا تمكنت منة اشتعلت في قوة لا تبقي ولاتذر ، هكذا الشيب يحرق ما يجاوره من شعر الشباب حتي لايذر شيئا إلا التهمه وأتي عليه ، ولعل في إسناد الاشتعال إلي الرأس ما يوحي بهذا الشمول ، أو بمعني آخر :-

---

(١) الكهف/ ٩٩ وراجع نهاية الإيجاز /١٠٠ – والإيضاح ج٢ /٤٢٧
(٢) الذاريات ٤١ – وراجع الإيضاح ج٢ /٤٢٨ والطراز ج١ /٢٤٤
(٣) يس/٣٧ وراجع الطراز ج١ /٢٤٤ – والإيضاح ج١ /٤٢٧ والإتقان للسيوطى ج٢ /ط٢/٤٤
(٤) راجع الايضاح ج ٢/ ٤٢٧
(٥) سورة مريم (٤) – وراجع نهاية الإيجاز/ ٢٦٣/٢٦٤

لقد كان لاستعاره الشيب علي هذا الوجه من الفضل مالا ينكر ، والسبب في ذلك أن لفظ "**اشتعل**" يفيد مع لمعان الشيب في الرأس انه شمل و شاع ، وأخذ نواحيه وعم جملته حتي لم يبق من السواد شئ ، وهذه الفائدةُ ما لا تحصل إذا قيل : اشتعل الشيب في الرأس ، بل لا يوجب اللفظ هنا أكثر من ظهور الشيب فيه.

بيانه: أن نقول :" **اشتعل البيت ناراً**" فيكون المعني : أن النارقد وقعت فيه وقوع الشمول ،ونقول : اشتعلت النار في البيت ، فلا يفيد أكثر من إصابتها جانبا منه ، ومثاله في التنزيل ، قوله تعالي : "**وفجّرْنَا الأرضَ عُيُوناً**" ، فالتفجير للعيون في المعني ، ولكنه أوقع في اللفظ علي الأرض ليفيد أن الأرض بالكلية قد صارت عيونا.(١)

ومن أمثلتها فى الشعر الجاهلى قول " **أمرىء القيس** " :

وألبسُ للحَرْبِ أثْوابَهَا : وأَرْكَبُ للرَّوْعِ طِرْفاً عَتِيدا (٢)

فقد استعار الثوب للدرع ، بجامع الدخول فى كل ، وهما حسيان
وقول " **بِشامةَ بن عمرو** " الشاعر الجاهلى فى تحريض قومه على القتال واصفا دروعهم :-

وَمِنْ نَسْجِ دَاوُدَ مَوْضُونَةٌ : تَرَى للقَوَاضِبِ فِيهَا صَلِيلاً (٣)

فقد استعارا لرؤية للسماع ، بجامع الإحساس فى كل ، والطرفان حسيان على ما نرى٠

إن استعارةَ الرؤيةَ للسماع عند الشاعر الجاهلي بجامع الإحساس في كل مما يؤكد وعي الجاهلي بمسألة "**تراسل الحواس**" التي يتحدث عنها النقد الحديث ، ويؤكد شيوعها في الآداب المعاصرة، ومما يؤكد أيضا علي قضيه المعني في الاستعارة، وأنه المراد من ورائها ، فلن تسمع صوت الأسياف والرماح ، بل تراها رأي العين ، وفي هذا من المبالغة و التأكيد وعمق التخييل مما لا يخفي علي القاريء المتذوق ، لأن الرؤيةَ أوْثق من السمع .بل إن الإحساس بها ، أكثر علوقا بالنفس و تأثيرا فيها.

---

(١) راجع نهايةُ الإيجاز في درايةُ الإعجاز / ٢٦٣/ ٢٦٤.
(٢) ديوانه (ط٣) دار المعارف / ص ٢٥٢
(٣) المفضليات / ق ١٠/ ص ٥٩ – " وبشامةَ بن عمرو " خال زهير بن أبى سلمى ، وهو المعروف " ببشامة بن الغدير " ومَوْضونه بمعنى منسوجة من وَضَنَ الشىء ، وضنا ، جعل بعضه على بعض .

وكقول "**المُسَيَّب بن عَلَس** " وهو جاهلي مقلّ في شعره. (١)
وإنهم قد دُعُوا دَعْوةً : سيتبعُها ذنبٌ أهْلبٌ.
فقد استعار الذنب الأهلب ، أي كثير الشعر غزيره ، لعدد الجيش الغفير ، وكلاهما محسوسان.

وكقول "**الأعشي ، مَيمون بن قيس** :-

فَتَنَازَعا سِرَّ الحَدِيثِ : فَأنكَرتْ فَنَزَا بِهَا
عَضْبُ اللسانِ مُتَقَّنٌ : فَطِنٌ لِمَا يُعْنَي بِهَا(٢)

فقد شبه اللسان بسيف حاد قاطع (عَضْب) علي سبيل الاستعارة المكنية .

ولشاعر جاهلي في وصف فرس :-
وأحمرُ كالدِّيبَاجِ أمَّا سَمَاؤُه : فَرَيَّا ، وأمَّا أرْضُه فَمَحُولُ(٣)
فقد استعار السماء لظهره ، بجامع العلو ، والأرض لأسفله ، بجامع الدنو – يريد قوائمه – و الطرفان حسيان.

وكقول "**أبي الطَّمَحَان القَيْني**" الشاعر الجاهلي الصعلوك يصف وجوه الشعراء الصعاليك:-

وجُوهُ لوانّ المُدْلِجِينَ اعتَشَوْا بِهَا : صَدَعْنَ الدُّجَي حَتَّي تَرَي اللَّيلَ يَنْجَلِي(٤)
فالمستعار منه الصدع ، أو الكسر للزجاج و غيره وهو حسي ، "والمستعار له" ، التغيير و التأثير ، المتمثل في تحويل الليل إلي نور والظلمه إلي ضياء ، وهو حسي أيضا .
وكقول "**النابغه الذبياني**" ، يصف زوجة "**النعمان**" (المتجرده):-
نَظَرتْ اليكَ بِحَاجةٍ لَمْ تَقْضِهَا : نَظَرَ السَّقِيمِ إلي وُجُوهِ العُوَّدِ
تَجْلُو بِقَادِمَتَيْ حَمَامَةِ أيْكَةٍ : بَرَدًا أُسِفَّ لِثَاتُهُ بِالإثْمَدِ
كَالأقحُوانِ غداةَ غِبِّ سَمَائِهِ : جفتْ أعَالِيهِ ، وأسفلُهُ نَدِي (٥)

يقول نظرت إليك نظرا ضعيفا لا تقدر معه علي الكلام ، أي نظرت نظر خائف مراقب ، وأرادت كلامك – وهو حاجتها – فلم تقدر علي ذلك ، خشية الرقباء ، وقد

---

(١) الصناعتين(ط١) ص٢١٨ و راجع ترجمه الشاعر في المفضليات .
(٢) ديوان الأعشي – تحقيق د/ محمد حسين/٢٨٩.
(٣) العقد الفريد /ج١/ص١٨٥ – وَمَحُول بمعني صلبه.
(٤) أمالى المرتضي /ج١/١٨٧
(٥) ديوانه بتحقيق محمد ابو الفضل (ط١٩٧٧) ص٩٣ و٩٤ ،٩٥
والاقحوان نبت له نَوْر ابيض وسطه اصفر و فشبه الاسنان ببياض ورقة بعد نزول المطر ، اي مطر ليلا فنحي المطر ما عليه من الغبار ، وصفا لونه بعد جفاف الماء . فاشتد بياضه ، وارتوي أصله من ذلك المطر ، فغذي أعلاه ، فاشتد نوره و اشرق حسنه.

استعار "البرد" لبياض أسنانها وصفائها ، ثم استعار لسمرة شفتيها قادمتي حمامة ، لأنها أشد سوادا من سائر الريش ، والقادمتان من الريش المقدم في جناح ، واستعار السمرة هنا مما يحسن بياض الثغر ويجعله لطيفا براقا ، وهو من خلال الاستعارة شبه الشيء بالشيء لونا وصورة.،وكان أهل الجاهلية يغرزون الشفة بأبرة ثم يذرون عليها أثمدا وهو معدن يكتحل به ، فيبقي سواده يحسن بياض الثغر ووضوحه.

وكقول "امرىء القيس"يصف صاحبته :-

فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الحديثَ و أَسْمَحَتْ : هَصَرْتُ بِغُصْنٍ ذِي شَمَارِيخَ مَيَّالِ.(١)

وَصِرْنَا إلي الحُسْني ، وَرَقَّ كَلَامُنَا : وَرُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيَّ إذلالِ

فقد استعار لجسم حبيبته الغصن لِنَعَمَتِه ، وتثنيه ، وليونته و حرية حركته ، واستعار أيضا لشعرها شماريخ النخل لتداخله و غزارته ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد من تكثيف أجواء الخيال في الصوره ، بل نراه يستعير لتليينها بالكلام و المداراة ، رياضة البعير بالسير حتي يذل ، لذلك انقادت صاحبته ، وسهلت ، بعد صعوبتها وامتناعها فجذبها نحوه وهو المفهوم من قوله : "هَصَرْتُ" بمعني مددت و جذبت.

هذا ، ولم تبرح الاستعارة صدر هذه الأبيات ، فقوله :"فلمَّا تنازعْنَا الحديثَ" أي لما حدثتني وحدثتها " هَصَرْتُ بغُصْن ذِي شَمَارِيخَ مَيَّال" وأصل "تنازعنا" من النزع بالدلو ، وهو جذبها ، وكأنه "استعار" النزع بالدلو للحديث يتبادلانه ، والكلام يتجاذبانه ، حتي صارا إلي الصبا ، وقد جد اللعب ، واللهو و الغزل ، ولم ترفع الأصوات لئلا يشعر بهما أحد.

وكقول "المثقب العبدي" الشاعر الجاهلي:-

وَصَاحَتْ صَوَادِيحُ النَّهَارِ وَ أَعْرَضَتْ
لَوَامِعُ يُطْوَي رَيْطُهَا وَ بُرُودُهَا (٢)

فقد شبه السراب في تقلبه بثياب تُطوي علي سبيل الاستعارة.

وكقول "سُوَيْد بن أبي كَاهِل اليَشْكُرِي" الشاعر الجاهلي في وصف حرارة الشمس في الصحراء ، وهو ذاهب إلي صاحبته:-

كَمْ قَطَعْنَا دونَ سَلْمي مَهْمَهًا : نَازِحَ الغَوْرِ إذَا الآلُ لَمَعْ

في حَرُورٍ يُنْضَجُ اللحْمُ بِها : يأخذُ السَّائرَ فيها كالصَّقَعْ

فشده الحر نار موقده ينضج بها اللحم ، وتصيب الرأس بالوجع.

---

(١) ديوان امريء القيس / ص٣٢

(٢) المفضليات / ق ٢٨ / ص ١٥٠ – والمثقب العبدى شاعر فحل قديم جاهلي – والصواديح : الجنادب تصدح وتصوت – وأعرضت يريد عرضت – واللوامع: أراد بها السراب – والريْط : الثياب البيض

ويقول في القصيده نفسها يصف الليل و النجوم أثناء رحلته إلي صاحبته:-

وإذا مَا قلتُ ليلٌ قد مَضَي : عَطَفَ الأولُ مِنه فرَجَــــعْ
يَسْحبُ الليلُ نُجُومًا ظُلّعاً : فَتَوالِيـــــها بَطيئَاتُ التّبَـعْ
ويُزَجِّيها عَلـــي إبْطائِها : مُغْرَبُ اللونِ إذا اللوْنُ انْقَشَعْ (١)

فالليل بطيء الحركهَ يسحب نجوما ظُلَّعا أي عرجاء ، لذا فهي بطينه هي الأخري ، وكأن الليل في صورةَ مجسدةَ كهذه يجرها جرا.

وهي مع إبطائها هذا يسوقها مغرب الليل يعني بياض الصبح ، وفي هذا تشبيه بياض الصبح بالمغرب من الخيل ، وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتي تجاوز عينيه ، ذلك علي سبيل الاستعارة أيضا.

إنه تصوير لرحلهَ ، طويلهَ لياليها ، قاسيةَ أيامها ، وكانت الاستعارات أعمق ما يكون للتعبير عنها كما نري و نحس.
أما الفلاة التي قطعها في رحلته ، فهي متسعة لها أُقراب واضحه ، وجوانب و أطراف هي منها بمنزله الخواصر من الناس ، (علي سبيل الاستعارة) ، فيها من القزع ، أي من البقايا المتكسرة المتحطمهَ ما يشهد علي علاماتها ، أما جبالها فيتلألأ فوقها السراب سابحًا متحركا من بعيد ، كما يسبح علي قفرها إذا ارتفعت الشمس و اشتدت حرارتها ، لقد سار في قفر هذه الصحراء ، راكبا إياها ممطيا ظهرها كما يمتطي السائر ركوبته ، وذلك علي جهل منه بمسالكها و أعلامها ، وقد أعانه علي ذلك صلاب خيله شديدة النشاط و الحركهَ، وما هو و خيله إلا محمولين علي ظهر هذه الصحراء.
يقول:

وَفلاةٍ وَاضِـــحٍ أَقْرابُهَا : بَالِياتٌ مِثْلُ مُرْفَتِّ القَــزَعْ
يسبحُ الآلُ عَلي أعْلامِها : وعلي البِيد إذا اليومُ مَتَــعْ
فرَكِبْنَـاهَا عَلي مَجْهُولِها : بِصِلابِ الأرْضِ فِيهنّ شَجَعْ(٢)

---

(١) المفضليات /ق٤٠ ص١٩٢ ، و"سويْد" شاعر مقدم مخضرم عاش في الجاهليه دهرا ، وعُمِّر في الإسلام عمرا طويلا ، إذ عاش إلي ما بعد ٦٠ سنه من الهجرة:
والتوالي: الأواخر
يزجّيها: يسوقها برفق .
والوازع: الكاف ، الصَّقَع: حرارة تصيب الراس

(٢) المفضليات / ١٩٣ - والأقراب : الخواصر ، أراد جوانبها وأطرافها ، والمرْفَتّ : المتكسر - والقَزَع : جمع قزْعة وهى بقايا من الشعر فى الرأس شبه بها علامات الفلاة - والأعلام الجبال - والبيد جمع بيداء وهى القفر - وَمتّع اليوم ارتفعت شمسه ، وصِلاب الأرض : خيل صلاب الحوافر - وارض الفرس حوافرها ، والشجَع : النشاط

ثانيها: : استعاره المحسوس للعقول:- (١)

ومنها قولـه تعـالي :- " **بل نَقذِفُ بـالحقِّ علـي البَاطِلِ فيدمغُه**"(٢) فالقذف و الدمغ مـستعاران وهمـا محـسوسان والمـستعار لـه الحـق ، والباطـل ، والجـامع الإعـدام والإذهاب وهي أمور عقليه.

وقوله تعالي :" **مَسَّتهُم البأسَاءُ و الضَّرَّاءُ وزُلزِلُوا**" وأصل الزلزلة التحريك بالعنف و الشدة ، ثم استعير لشدة ما نالهم من العذاب.(٣)

وقوله تعالي : "**فاصْدَعْ بِمَا تُؤمر**" ، فان المستعار منه صدع الزجاجه- وهو كسرها – وهو حسي ، و المستعار له تبليغ الرساله وهو أمر عقلي، والجامع لهما هو التأثير و التغيير ، كأنه قيل : ابنْ الأمر إبانة لا تنمحي كما لا يلتئم صَدْع الزجاجة.(٤)

أو اقطع أمرك فـي التبليـغ قطعـا لا يُرجـي التئامـه ، كمـا أن الزجاجـة إذا كسرت أيس من التئامها.(٥)

وكقولـه تعـالي :"**ضُرِبَتْ عليهم الذِّلـةُ**"(٦) ، فقد جعلت الذِّلـة محيطـة بهـم مشتملة عليهم، فهم فيها كما يكون في القبة ضربت عليه، أو ملصقه بهم حتي لزمتهم ضربة لازب كمـا يضرب الطين علي الحـائط ، فيلزمـه، فالمستعار منـه ، إمـا ضـرب القبـة علي الشخص ، وإما ضرب
الطين علي الحائط وكلاهمـا حسي، والمستعار لـه حـالهم مـع الذلـة، والجـامع شمولها إياهم ، وإحاطتها بهم وهو عقلي.(٧)

ومنـه قولـه تعـالي :"**فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ**" فالنبـذ فـي الأصـل يستعمل فـي إلقـاء الـشيء عـن اليـد ، ثـم اسـتعير فـي الأمـر المعقـول المتناسَي حالـه، والجـامع بينهمـا اشتراكهما في "**الزوال**" ، عن التحفظ والإيقاظ.(٨)

ولنتأمـل جمـال لفظ (**أفـرغ**) فـي قولـه تعـالي : " **رَبَّنَـا أَفْرِغْ عَلَيْنَـا صَبْرًا**"(٩) وقد استعير "**الإفراغ**" لما يناله الإنسان من هبة الصبر ، وما يثيره المستعار في النفس من الطمأنينة التي يحس بها مَنْ هدأت نفسه و استراح جسده بما يلقي عليه ، إنها

---

(١) راجع الطراز /ج١/٢٤٥
(٢) راجع نهاية الإيجاز /١٠١ – والطراز ج١ /٢٤٥ – و الإتقان للسيوطي ج٢/ط٢/٤٥ ،الانبياء(١٨)
(٣) راجع نهاية الإيجاز / ٢٦٧ (البقره٢١٤)
(٤) راجع الطراز /ج١/٢٤٤ – والإيضاح/ج٢/٤٢٨ –والانل/٥٢١/٣٩٧(الحجر ٩٤)
(٥) راجع الاشارات و التنبيهات/٢٢٠
(٦) البقره(بعض الأيه٦١) – وال عمران١١٢.
(٧) راجع الإيضاح ج٢/٤٢٩
(٨) نهاية الإيجاز /١٠١ – والطراز ج١ /٢٤٥- آل عمران / ١٨٧
(٩) البقرة /٢٥٠

الراحه الصادرة من هبة الصبر الجميل ، تلك التي يمنحها الله لعباده رحمة بهم ، ثم إن كلمة "أفرغ" توحي باللين و الرفق عند حديثه عن الصبر ، فإذا جاء إلي "العذاب" ، استخدم كلمه (صب) ، فقال تعالي :"**فصبَّ عليهِمْ ربُّك سَوْطَ عَذَابٍ**"(١) وهي ههنا مؤذنة بالشدة والعقاب القوي ، وكأن الله يصب علي أولئك سوط العذاب صبا ، وهي صورة استعاريه تجسد العذاب بأدواته مرئيا.

ومنه قوله تعالي :"**أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَي تَقْوَي**" (٢) فالبنيان مستعار ، وأصله للحيطان ، وقد استعير للدين ، وثباته في القلوب ، ورسوخه في النفوس ،بما فيه من ترغيب و ترهيب.

وقوله عز اسمه : "**وَقَدِمْنَا إلي مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا**"(٣)
حقيقه :عمدنا ، لكن (قدمنا) ابلغ وأكد ، كأنه كان بامهاله لهم ، كالغائب عنهم ، ثم قدم فرآهم علي خلاف ما أمرهم به فجزاهم بحسبه ، وفي هذا تحذير من الاغترار بالإمهال.

ويعد " الزمخشري " الآية الكريمة من قبيل الاستعارة في المركب ، يقول : " **ليس ههنا قدوم ولا ما يشبه القدوم ، ولكن مثلت حال هؤلاء ، وأعمالهم ، التي عملوها في كفرهم من صلة رحم ، وإغاثة ملهوف ، وقِرَى ضيف ، ومَنٍّ على أسير ، وغير ذلك من مكارمهم ومحاسنهم ، بحال قوم خالفوا سلطانهم واستعصوا عليه ، فقدم إلى اشيائهم ، وقصد إلى ما تحت أيديهم ، فأفسدها ، ومزقها كل ممزق ، ولم يترك لها أثرا ولا عثيرا** "(٤)

هذا ، ويسمى الزمخشري ما جاء من التمثيل المركب على سنن الاستعارة ، والممثل به لا وجود له في الواقع ، يسمي ذلك (تخييلا) ، من ذلك قوله تعالى : " **فقال لها وللأرض أئتيا طوعًا أو كرهاً ، قالتا : أتينا طائعينَ** " (٥)

فالغرض تصوير أثر قدرته في المقدورات لا غير من غير أن يحقق شئ من الخطاب والجواب ، أما أهل السنة فيأخذون بظاهر الآية وأمثالها ، ذلك بالنظر إلى قدرة الله وعلمه ، فإنه تعالى قادر على إنطاق كل شئ .

---

(١) الأعراف/١٢٦ + الفجر ١٣ بالترتيب .
(٢) التوبه -١٠٩ – وراجع نهايه الايجاز/١٠١
(٣) الفرقان/٢٣
(٤) الكشاف / ج٣ /٨٨
(٥) فصلت /١١

ومن أمثلتها في الشعر الجاهلي قول عمرو بن كلثوم من معلقته :

وَقَدْ هَرَّتْ كِلابُ الحَيِّ مِنَّا : وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا (١)

والقتاد شجر ذو شوك ، واحدته قتادة ، والتشذيب هو نفي الشوك والأغصان الزائدة .

يقول : قد لبسنا الأسلحة حتى أنكرتنا الكلاب ، وهرت لإنكارها إيانا ، وقد كسرنا شوكة من يستهدفنا من أعدائنا ، وهي استعارة تهكمية ، إذ إنه استعار تشذيب القتاد لتأديب العدو ، وإذلاله ، وكسر شوكته .

وقول **الحطيئة** : في قصيدة يمدح فيها " **عَلْقَمة بن عُلاثَة بن عَوْف** ":

وَرِثْتَ تُرَاثَ الأَحْوَصَيْنِ فَلَمْ يَضَعْ : إلى ابنَيْ طُفَيلٍ ، مَالِكٍ ، وعَقِيلِ
فَمَا ينظرُ الحُكَّامُ بالفَضْلِ بَعْدمَــا : بَدَا وَاضِـــحٌ ذو غُرَّةٍ وحُجُولِ (٢)

يريد :حفظت تراث أبيك وعمك ، فلم تضعه لابني طفيل ، ولكن حويته دونهما ، ومالك وعقيل ، أخوا " عامر بن الطفيل " ، ثم يتحدث عن حكم المنافرة ، فيستعير لظهور الحق في قضية المنافرة ، الغُرّة والتحجيل ، والغرة بياض في جبهةَ الفرس ، والتحجيل بياض في قوامه .

وكقول " **المُمَزِّقِ العَبْدِيِّ** " الشاعر الجاهلي :

كَأَنَّني قَدْ رَمَانِي الدَّهْرُ عَنْ عُرُضٍ : بِنَافذاتٍ بِلا رِيشٍ وأَفْوَاقِ (٣)

فقد استعار السهام للمصائب يقذف بها ، بجامع الإيلام في كل ، والمستعار له عقلي .

وقول " **عبدِ اللهِ بنِ عَنَمَةَ** " بالعين – وهو شاعر جاهلي مخضرم :

أَبلغْ بني الحَارِثِ المَرْجُوَّ نَصْرُهُم : والدَّهرُ يُحْدِثُ بَعْدَ المِرَّةِ الحَالاَ (٤)

١- المعلقات السبع / ط بيروت /١٢٣- وقد مر البيت في موضع سابق .
٢- ديوان الحطيئة (بشرح إبن السكيت)/ص٩ /١٥ ، و" الاحوصان "هما جعفر بن كلاب ،وابنه عمرو بن الأحوص .
٣- المفضليات / ق ٢٩٩/٨٠ – والعُرُض بضمتين أو بضم فسكون الجانب او الناحية – والأفْواق : جمع فُوق بضم الفاء وهو مجرى الوتر من السهم .
٤- شرح ديوان الحماسة / ج٢ /٥٨٢ .

يريد ان يقول : ابلغ رسالتي هؤلاء القوم الذين رُجي معرفتهم ، وطُمع في نصرهم ، وذ بّهم ، والدهر ذو غِير ، وتلوّن ، فيتعقب فيه الشدة لين ، والقوة ضعف ، والعزة ذل ، وقيل إن الحال هو التراب " اللين " وهو محسوس ، فاستعاره للضعف واللين وهما " عقليان " .

وقول" **الخنساء**" في رثائها أخاها صخرا :

فَقَدْ خَلَّى أبو أَوْفَي خِلَالًا : عَلَيَّ ، فَكُلُّهَا دَخَلَتْ شِعَابِي (١)

فخلال وصفات صخر تغلغلت في نفسها ، وقد شبهتها بالشعاب على سبيل الاستعارة التصريحية ، بجامع التعدد والتنوع وفي استعارة الشعاب للنفس استعارة محسوس لمعقول .

أما" امرؤ **القيس** "فانه يستعير الحبل للوصال ، والارتباط بينه وبين صاحبته ، إذ شبه تغير موقفها منه ، وما حدث من فتور وقطيعة للعلاقة بينهما ، شبه ذلك بحبل رثّت معاقده ، وصلاته ، حيث يقول :

تَنَكَّرَتْ لَيْلَي عَنِ الوَصْلِ : وَنَأَتْ وَرَثَّ مَعَاقِدُ الحَبْلِ (٢).

فالتغير والفتور وما شابه ذلك أمور عقلية استعير لها الحبل الذي تقطعت أوصاله .

وقول " **الأسْود بن يَعْفُر النَّهْشَلي** " الشاعر الجاهلي :

فَأَدِّ حُقُوقَ قَوْمِكَ واجْتَنِبْهُم : ولا يَطْمَعْ بِكَ العِزُّ الفَطِيرُ (٣)

أراد عزا ليس بالمحكم ، كفطير العجين ، على سبيل استعارة المحسوس للمعقول – والفطير في غير ذا :" **الجلد الذي لم يُدْبَغ** " .

- وقول " **عمرو بن كلثوم** " ، من معلقته :

فإنَّ قَنَاتَنَا يا عَمْرو أَعْيَتْ : على الأَعْدَاءِ قَبْلَك أَنْ تَلِينَا (٤)

---

(١) ديوانها (ط بيروت ١٩٦٣) – نشر المكتب الاسلامي بدمشق / ص ١٢ وابو اوفى كنية صخر .
(٢)ديوانه /٢٠٣
(٣) ابن المعتز : البديع /ص٢٩/٣٠- والصناعتين لأبي هلال(ط١) ص٢١٨
(٤) معلقته (معلقات الزوزني) ص١٢٨

فالعرب تستعير للقوة والعظمة والمنعة اسم (القناة) ، وهي استعارة تصريحية استعير فيها المحسوس ، وهو القناة للمعقول متمثلا في العزة والغلبة ، والمكيدة .

فهو يريد أن يقول : ان مكانتهم ، وجانبهم ، وقوتهم منيعة لا ترام فهي بمثابة سلاح قوي يأبى أن يتحطم.

وقول :"**المَرّارِ بن مُنْقذ**"(١) معتزا بذكريات شبابه:-

وتعلّلتُ وَبَالِي نَاعِمٌ : بِغزالٍ أحْوَرِ العينينِ غِرّ(٢)

وأصل " العَلَلِ " الشربُ مرة بعد مرة وهو أمر حسي استعاره لتمتعه بصاحبته المرة بعد الأخرى وهو أمر عقلي وقد خيمت الاستعارة هنا على جوٍّ ثَمِل ، ومشاعر دغدغتها المتعة ، ومما ساعد علي ذلك ، وزاد في تأثيره ذلك "التميم" في قوله : (وبالي ناعم) ، أي أن المتعه خلت لها لحظات هانئه هادئه مسترخيةً ، وقوله:
"ناعم" مكون من مكونات استعارةً أخري ، استعير فيها المحسوس للمعقول بجامع الصفاء ، وعدم وجود ما يكدر هذا الصفو ، أو يعوق متعته مع صاحبته.

وقول " **سُويْد بن أبي كَاهِل اليَشْكُري**" في عدوه:-

رُبَّ مَنْ أنضجْتُ غيظا قلبَه : قد تمنّى ليَ موتًا لم يُطَعْ.
وَيَرَانِي كالشَّـجَا في حَلْقِهِ : عَسِرًا مَخْرَجُهُ ما يُنتَزَع(٣)

فأفعال سويد ، وعظمة شموخه ، وقوته ، نار تُنضج غيظ عدوه وحنقه ، وحقده عليه. فغيظ عدوه مما يُنضج بنار الحقد و الكراهيه ، والضغن ، واستعارةَ النار هنا لإنضاج غيظ عدوه استعارةَ محسوس لمعقول ، والجامع شدةَ وصول الأمر إلي منتهاه.

وقول "**سعد بن مالك بن ضبينة بن قيس بن ثعلبة**" الشاعر الجاهلي ، جد طرفة ابن العبد ، وذلك في مجال الحرب والنِّزال:-

مَنْ صَدَّ عَنْ نيرَانِهَا : فَأنَا ابْنُ قَيْسٍ لَا بَرَاح(٤)

---

(١) شاعر إسلامي، ويسمى "المَرّار العَدَوي" - راجع الشعر و الشعراء ص٧٠
(٢)المفضليات /ق١٦/ص٨٣.
(٣)المفضليات /ق٤٠/١٩٨ - و"سُوَيْد" جاهلي عُمّر في الجاهلية والإسلام.
والشَّجَا : ما يعترض في الحلق كالعظم و غيره.
(٤)شرح ديوان الحماسه /ج٢/ ص٥٠

فقد استعار النيران وهو أمر محسوس لبلوي الحرب ، ومضارها وهما معقولان ، مما يكون أثره في النفس شديدا ٠

وقول "**النابغهَ الجَعْدي**" ، الجاهلي المخضرم ، وهو بين يدي الرسول الكريم:-

أَتيتُ رسولَ الله إذْ جَاءَ بالهُدي : وَيتْلو كِتَابًا كالمَجَرَّةِ نيِّرًا
بلغْنَا السَّـمَاءَ مجدَنَا وجُدُودَنَـــا : وإنَّا لنرجُو فوقَ ذلكَ مظْهَرا(١)

فقال له الرسول عليه السلام : إلي أين أبا ليلي؟ "فقال : إلي الجنهَ ، فقال الرسول الكريم : إن شاء الله ، وأُنشده :

وَلَاخيرَ في حِلْمٍ إذا لَمْ يكنْ لَهُ : بَوَادِرُ تَحْمِي صفْوَهُ أَنْ يُكَدَّرَا
وَلَاخيرَ في جَهْلٍ إذا لَمْ يكنْ لَهُ : حليمٌ ، إذَا مَا أوْرَدَ الأمْرَ أصْدَرَا

فقال له الرسول صلي الله عليه وسلم : "**لا يفْضُضِ الله فاك**" قال: فبقي عمره لم تنقض له سِن.(٢)

فقد استعار النابغه هنا هينه الماء خاليا من كَدَرِه ، صافيا من شوائبه لصفاء الحلم ونقائه ، وقدرته وفاعليته في ضبط الأمور والسيطرةَ عليها.
ثم استعار لكبح جماح الجهل و الطيش و الحمق و الخرق ، ورد صاحبه إلي الصواب وجادته ، إصدار الإبل بعد ورودها الماء ، بجامع القدرةَ والإنفاذ و التحكم في أزِمَّه الِأمور ووجهتها والمستعار له في الحالين أمر عقلي.
وقول "**الطِّرِمّاح بن حَكِيم بن نَفْر الطائي**" الشاعر الجاهلي:-

إذَا قُبِضَتْ نَفْسُ الطِّرِمَّاحِ أخْلَقَتْ
عُرَي المَجْدِ واسْتَرْخَي عِنَانُ القَصَائِدِ(٣)

فبموت الطِّرِمَّاح ينتهي المجد ، وتنقطع عُراه رثَّة خَلِقه، فالمجد الذي عرف عنه ، وذاع صيته به ، تنقطع أوصاله ، وقواه ، كما تنقطع أجزاء الحبل ، ومعاقده من البلي و الرثاثة ، إذا ما ثوي الطِّرِمّاح ، وقَضَي.

---

(١)ديوان النابغه الجعدي(ط١) المكتب الاسلامي بدمشق ١٩٦٤ /ص٧٣
(٢) الشعر والشعراء (ج١) (ط٣) / ٢٩٥ – " والبوادر " جمع بادرة وهى ما يسبق به اللسان من الكلام عند الغضب
(٣) ديوان " طفيل والطِّرِمّاح " – بتحقيق " كرنكو " - لندن ١٩٢٧ (رقم ٣) ص ١٤٦

وقوله:

وَلَمَّا التَقي الحَيَّانِ أُلقيتْ العَصَا : وَمَاتَ الهَوَي لما أُصيبتْ مَقَاتِلُه(١)

وقد جسد الهوي مصابا في مقاتله ، ثم استعار له الموت بجامع الزوال والفناء ، ناهيك عن إلقاء العصا ، تمثيلا علي سبيل الاستعارة للعبارة عن هينه السلام ، والأمان ، وزوال الخصام وانتهاء الحرب.

وقوله:

إذا القِرْمُ بادَرَ دِفْءَ العَشِيِّ : وَرَاحَتْ طَرُوقَتُهُ رَازِحَهْ(٢)

يقال "رزح فلان " أي ذهب ما في بدنه ، وضعف ، قال " الفرّاء" وغيره:-

هومأخوذ من قولهم : "رزّح البعير" إذا هزل حتي لا يستطيع النهوض ، فيلتصق بالأرض ، والقِرْم هو السيد العظيم،

وقال غير الفرّاء : الرازح مأخوذ من المرْزح وهو المطمئن من الأرض ، فكأن الضعيف قد لصق بذلك ليس يمكنه النهوض إلي ما علا.

وبمعني آخر : شبه الرجل الذي قد ضعف حتي لا يقدر علي النهوض بالبعير إذا هزل حتي لا يستطيع النهوض ، لذا يلتصق بالأرض.(٣)

وهو مثل يُضرب للرجل ، هذه حاله . علي سبيل الاستعارة.

ثالثا: استعارة المعقول للمعقول:-

كقوله تعالى " مَنْ بَعَثَنَا مِنْ مَرْقَدِنا " (٤) فان المستعار منه الرقاد والمستعار له الموت ، وكلاهما أمر معقول ، والجامع لهما عدم ظهور الفعل وهو عقلي أيضا .

وقوله تعالي : " **وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَي الغَضَبُ** " (٥) فاستعارة السكوت لزوال الغضب وصفان " معقولان " وكأن الغضب هنا إنسان يدفع موسي عليه السلام ويحثه على الانفعال والثورة ، ثم تراه قد سكت وكف دفعه وتحريضه .

والغضبان ، حيث يتكلم بكلام غير مألوف منه بسبب هيجان قوته الغضبية وغلبتها القوة العاقلة ، جاز إسناد الكلام إلى الغضب ، وكأنه كما قلنا إنسان يغضب ثم تسكن سورة غضبه ، واستعارة السكوت لزوال الغضب مرتكزها لازم الاستعارة المكنية وهو " سكت " .

١-السابق /رقم ٣٦ / ص ٦٣

٢- ديوان الطرمّاح – كرنكو – ١٩٢٨ ص ٢٧ – وفى " الفاخر " لأبى طالب المفضل بن سلمة – تحقيق عبد العليم الطحاوى – ومحمد على النجار – ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ / ص ٢٠٠ – والقِرْم من الرجال هو السيد العظيم – ومن الفحول الذى يترك من الركوب والعمل ويتفرغ للضّرَاب – وجمعها " قروم "

٣- راجع الفاخر في الأمثال /٢٠٠

٤- يس /٥٢ – وراجع الإيضاح /ج٢ /٤٢٨

٥- الأعراف /١٥٤ – وراجع الطراز / جـ ١ / ٢٤٤

ويري صاحب الفلك الدائر على المثل السائر (**ابن أبي الحديد**) ، أن المراد من (**سكت**) ذهب ، لكن (**سكت**) آكد لما يريده ، لأن فيه دليلا على توقع عوْد غضبه إذا عاود القوم النكرة في عبادتهم العجل ، كما أن الساكت يتوقع كلامه (١)

وكقوله تعالي :" **تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الغَيْظِ** ". فالغيظ ، أمر معقول " مستعار " للحال المتوهَّمة للنار لإرادة الانتقام بلسان الحال من العصاة (٢).

ومنها قول " **عمرو بن كلثوم** " في النعمان :

أَلَا أَبْلِغْ النُّعْمَانَ عَنِّي رِسَالَةً : فَمَجْدُكَ حَوْلِيٌّ ، وَلُؤْمُكَ قَارِحٌ (٣)

فحولي هنا ، بمعنى أتى عليه حول ، وقد استعير الحَوْل هنا لحداثة مجْد النعمان وقرب نشأته ، وعدم تأصله ، فالمستعار له أمر عقلي وكذلك المستعار .
أما " اللؤم القارح " فيدخل في استعارة " المحسوس للمعقول " والقارِح من الإبل ما أتى عليه خمس سنين ، يريد أن لؤمه قديم ، متأصِّل كهْل •

• **رابعها : استعارة المعقول للمحسوس (٤) كقوله تعالي :" إِنَّا لَمَّا طَغَى المَاءُ حَمَلْنَاكُم فِي الجَارِيَةِ** " فالمستعار منه التكبر والعلو وهو عقلي والمستعار له ظهور الماء وكثرته ، والجامع بينهما الاستعلاء المفرط المضر .

فهنا كان الطغيان المؤذن بالثورة والفوران أصلا يشبه به خروج الماء عن حدِّه ، لِمَا فيه من فورة واضطراب ، وقوة ، وعلو قاهر .
ومنه **قوله تعالي** : " **حَتَّى تَضَعَ الحَرْبُ أَوْزَارَهَا** " فالوضْع والوزر معنيان معقولان استعيرا للحرب وهي محسوسة .(٥)

ومنها قول **الأعشي** ، **مَيْمون بن قيْس** . :

وأَعْدَدْتُ للحَرْبِ أَوْزَارَهَا : رِمَاحًا طِوَالًا وَخَيْلًا ذُكُورًا (٦)

فالأوزار وهي من المعقولات مستعارة لأسلحة الحرب وعُددها ، بجامع ما في كليْهما من دواعي الضر والسوء والتبعات والأعباء .

١- الفلك الدائر على المثل السائر – ضمن الجزء الرابع من المثل السائر لابن الأثير /١٩٧
٢-المُلك /٨ – وراجع الطراز /ج١ /٢٤٥ .
٣- بديع ابن المعتز /٣١ – والصناعيين _ط١) /٢١٩ .
٤-نهاية الإيجاز / ص ١٠٢ – الحاقة (١١).
٥- الطراز / ج١ / ٢٤٦ + نهاية الايجاز / ١٠٢ – محمد ايه (٤)
٦- الصناعين ط١ ص ١٠٧

الاستعارة المركَّبة (التمثيلية)

والاستعارة مفردة كما سبق ، وقد تكون مركبة ، وتسمى فى حال التركيب " **التمثيل**" أو " **المماثلة** " ، أو " **الاستعارة التمثيلية** " ، أو هى " **التمثيل الكائن على حد الاستعارة** " (١) ، كما يقول **عبد القاهر** ، أو هى المجاز المركب علاقته المشابهة كما يقول " **الخطيب القزوينى** " فى تعريفه :

" المجاز المركب ، هو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلى تشبيه التمثيل للمبالغة فى التشبيه ، أى تشبيه احدى صورتين منتزعتين من أمرين ، أو أمور أخرى ، ثم تدخل " المشبهة " فى جنس " المشبه بها " ، مبالغة فى التشبيه ، فتذكر بلفظها من غير " تغيير" بوجه من الوجوه ٠ " (٢)

وكل هذا ، يسمى " **التمثيل على سبيل الاستعارة** " ، وقد يسمى " **التمثيل مطلقا ، ومتى فشا استعماله كذلك سمى مثلا ، ولذلك لا تغير الأمثال٠** " (٣)

ثم إن المثل السائر ، لما كان فيه " **غرابة** " – استعير لفظة المثل للحال ، أو الصفة ، أو القصة ، إذا كان لها شأن وفيها غرابة ٠" (٤)

معنى هذا أن أرضية " **المجاز المركَّب** " تقوم على أساس التمثيل والذى يكون الشبه فيه معلقا بمجموع جملتين (٥) أو أكثر (٦) ، أو هو ما لا يحصل لك وجه الشبه فيه الا من جملة الكلام أو جملتين أو أكثر ، وهذا بخلاف التشبيه الظاهر الصريح الذى هو ببعيد عن المثل الحقيقى ٠(٧)

هذا ، ومن قبل الخطيب القزوينى (٧٣٩ هـ) فقد نبه عبد القاهر إلى ضرورة ملاحظة الفرق بين الاستعارة فى " **المفرد** " والاستعارة فى " **التركيب**" ، وهو ما أطلق عليه " **التمثيل الكائن على حد الاستعارة** " (٨) ، وقد عرفه بقوله :

" هو الشبه الذى يجىء منتزعا من مجموع جملة من الكلام (٩) ، ومثاله عنده ، قولك لرجل يعمل فى غير فائدة ولا جدوى:" أراك تنفخ فى غير فحم وتخطّ على الماء ".

١- الدلائل / ٤٣٠
٢- الايضاح / جـ ٢ / ٤٣٨
٣- الايضاح / جـ ٢ ٤٤١
٤- الايضاح / جـ ٢ ٤٢٢
٥- الأسرار ١١٢
٦- الأسرار ١١٣
٧- راجع الأسرار / ١٠٨/ ١٠٤/١٠٥/١٠٦
٨- الدلائل / ٤٣٠
٩- الأسرار ٢٥٨

فتجعله فى ظاهر الأمر كأنه ينفخ ويخط ، والمعنى على انك فى فعلك كمن يفعل ذلك . (١)

وتقول للرجل يعمل الحِيله حتى يميل صاحبه إلى الشيء قد كان يأباه ويمتنع منه : **" ما زال يفتل بين الذروة والغارِب حتى بلغ منه ما أراد "** فتجعله بظاهر اللفظ كأنه كان منه فتل فى ذروة و غارب ، والمعنى على أنه لم يزل يرفق بصاحبه رفقا يشبه حالَه فيه حال الرجل يجيء إلى البعير الصّعب ، فيحكه ، ويفتل الشعر فى ذروته وغَارِبه حتى يسكن ويستأنس . (٢)

وهو فى المعنى نظير قولهم : **" فلان يُقَرِّد فلانا "** يعنى به أنه يتلطف له فعل الرجل ينزع القراد من البعير ليلذه ذلك ، فيسكن ويثبت فى مكانه حتى يتمكن من أخذه – وهكذا كل كلام رأيتهم قد نَحَوْا فيه نحو التمثيل ، ثم لم يفصحوا بذلك ، وأخرجوا اللفظ مخرجه إذا لم يريدوا تمثيلا . (٣)

وهكذا قول القائل ، وقد يسمع كلاما حسنا من رجل دميم : **"عسل طيّب فى ظَرْف سوْء "** ، ليس عسل ههنا على حدِّه فى قولك : **" ألفاظه عسل "** لأجل انه لم يقصد إلى بيان حال اللفظ الحسن ، وتشبيهه بالعسل فى هذا الكلام ، وإن كان ذلك أمرا معتادا ، وإنما قصد إلى بيان حال الكلام الحسن ، مع المتكلم المشنوء فى منظره ، وقياس اجتماع فضل المَخْبَر مع نقص المِنظر ، بالشبه المؤلف مع العسل والظرف ، ألا ترى أن الذى يقابل الرجل هو **" ظرف سوْء "** ؟ وظرف سوْء لا يصلح تشبيه الرجل به على الانفراد ، لأن الدّمامة لا تعطيه صفة الظرف من حيث هى دمامة ، ما لم يتقدم شيء يشبه ما فى الظرف من الكلام الحسن ، أو الخلق الجميل ، أو سائر المعاني التى تُجْعَل الأشخاص أوعية لها . (٤)

ويفسر الأمر مرة أخرى بقوله :
فمن حقك أن تحافظ على هذا الأصل ..... ، فالاسم مستعار لما أخذ الشبه منه كالنور للعلم ، والظلمة للجهل .... وإذا لم تكن نسبة الشبه إلى الشىء على **" الانفراد "** ، وكان **" مركبا "** من **" حاله "** مع غيره فمجموع الكلام (**مثل**) (٥)

١- الدلائل / ص ٦٩ / وراجع الأسرار ص ١١٣
٢- الدلائل ٦٩
٣- السابق ٦٩ وقد نقله القزوينى فى الايضاح بالتعليق نفسه (جـ ٢ / ٤٣٨)
٤- الأسرار / ٢٥٩
٥- راجع الأسرار / ٢٦٠ + ٢٥٥ + ٢٥٨ وفيه الأمثلة تتعدد .

وانطلاقا من هذا التصور ، فإن المثل السابق ينسحب كما ورد فى أصله هذا على كل حال مماثلة فيُضرب لمن خلط بين أمرين متباينين ، أو لمن تباين مظهره مع مخبره ، أو لمن أظهر خلاف ما يبطن ، على سبيل الاستعارة التمثيلية ، أو المجاز المركب ٠

ومتى اشتهرت الاستعارة التمثيلية ، وكثر استعمالها ، وفَشَا ، صارت " **مثلا** " والأمثال ، لا تغير – كما سبق القول للخطيب القزويني – إذ لا يلتفت فيها إلى مضاربها ، إفرادا وتثنية ، وجمعا ، وتذكيرا ، وتأنيثا ، بل تُشبَّهُ الحال المضروب لها المثل بمورده ، فينقل لفظه (**أو تركيبه**) مستعارا كما هو بلا تصرف ٠ (١)

فتقول لِرجال ضيعوا فرص الخير على أنفسهم ، ثم جاءوا يطلبونها بعد فوات الأوان " **الصَّيْفَ ضَيَّعتِ اللبن** " بتاء مكسورة ، لأنه فى الأصل خطاب لامرأة ٠ (٢)

ولعلى أرى أن السبب فى عدم قبول المثل عند ضربه لأدنى تغيير فيه (**من حيث التركيب أو النوع ، أو العدد**) راجع إلى كونه أضحى مستعارا ، والاستعارة يجب أن يكون لفظ " **المشبه به** " المستعمل فى " **المشبه** " (**المحذوف**) ، فلو تطرق أي تغيير إلى المثل لما كان هو لفظ المشبه به بعينه ، فلا يكون مجازا استعاريا حينئذ ، لأن شرط الاستعارة أن يحافظ فيها على المستعار كما يُعار الثوب وغيره من الأشياء والمنقولات التى يحصل الإذن بالتمتع بمنافعها دون التصرف فى ذواتها وأعيانها ، إذ ان التغيير أو التصرف فى صورة المثل – كما قلنا – يخل بشرط المجاز فيه ، فيصبح الكلام بعد التغيير شيئا آخر غير صورة المثل ٠

ويستوى فى كونه عند الضرب مجازا : الحقيقة ، والتشبيه ، والكناية ، والمجاز ،إن كان أصل المثل واردا على شىء منها ٠

مثال ذلك مما أوردناه قول القائل : " **أراك تنفخ فى غير فحم ، وتخط على الماء**"(٣) فهذا مثل يقال ، أو يضرب لمن يعمل فى غير معمل ، لذا فهو استعارة تمثيلية إلا أنه يحتوى على تشبيه فى ثنايا تركيبه ، فينقل كما هو إلى الحال الأخرى المضروب لها ٠ وبذا يكون المعنى : أنك فى فعلك كمن يفعل ذلك ٠ أو شبهت حال أو هيئة من يعمل عملا لا جدوى ، ولا نفع من ورائه بمن ينفخ فى فحم أو يخط على الماء ٠

١- الايضاح / جـ ٢ / ٤٣٨ + ٤٤١
٢- أمثال الميدانى / جـ ٢ / ٦٨ – والفاخر /١١١ – ويروى المثل " فى الصيفِ ضيعتِ اللبن "
٣- الايضاح / جـ ٢ / ٤٣٨
ونجد ذلك عند " أرسطو " عندما قال : " الأمثال استعارة ، لأنها استعارة حال من نوع إلى نوع ، كأن تقول فى رجل أراد أن يجلب لنفسه نفعا بعمله ، فكانت عاقبته الخسران : " رجل الكرباتوس وأرانبه " – وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب فى الجزيرة " أرانب " بغية النفع ، فكانت سببا فى الطاعون ٠
(راجع النقد الأدبى الحديث / للدكتور غنيمى هلال ص ١٤٦ – والخطابة لأرسطو ١٤/١٣)

وهكذا قد يحتوى المثل فى داخل تركيبه على تشبيه أو مجاز أو كناية ، أو حقيقة ، فيستعار أصله وتركيبه كما هو وارد ، لأن استعارة المثل واردا على شىء من هذا ، لا دخل له فى أن التركيب بكليته مستعار للأحوال المناسبة ذات العلاقة المعنوية بالحال الأولى التى ورد عليها حال المثل ، وجل تركيبه فى الأصل ٠

ومن أمثلته ، كما كتب به الوليد بن يزيد – لما بويع – إلى مروان بن محمد وقد بلغه أنه متوقف فى البيعة له " **أما بعد ، فإني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابى هذا ، فاعتمد على أيهما شئت والسلام** " (١)

فقد شبه صورة تردده فى المبايعة بصورة تردد من قام ليذهب فى أمر ، فتارة يريد الذهاب ، فيقدم رجلا ، وتارة لا يريد فيؤخر أخرى ٠

ومجيئوه على حد الاستعارة كان بسبب حذف المشبه من الكلام واطراح أداة التشبيه ، لأن الأصل فيه أن يقال : أراك فى ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، فالصورة المشبهة صورة نفسية معنوية ، هى التردد فى عقد البيعة بين الإقدام عليها ، والإحجام عنها ، والصورة المشبه بها كما نرى يغلب عليها الحس ، وهى تقديم الرجل تارة وتأخيرها تارة أخرى ٠ ووجه الشبه منتزع من عدة أمور كما نرى ٠

هذا ، وقد ردد الإمام عبد القاهر هذا المثل فى أكثر من موضع ، اذ قال :

" وأما التمثيل الذى يكون " مجازا " لمجيئك به على حد " **الاستعارة** " فمثاله ، قولك للرجل يتردد فى الشىء بين فعله وتركه : أراك فى ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، ثم اختصر الكلام ، وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة " (٢) ، كما كان الأصل في قولك :" **رأيت أسدا** " ، رأيت رجلا كالأسد ، ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة ٠ (٣)

والواضح من كلام عبد القاهر أن العبارة من المجاز المركب (**استعارة تمثيلية**) ، لأن المستعار هو التركيب نفسه المنزل منزلة المفرد فى المجـــاز " **الإفرادى** "

١- أمثال الميدانى / جـ ٢ / ٤٢٨ – الايضاح جـ ٢ / ٤٣٨
٢- الدلائل / ٦٩/٦٨
٣- الدلائل / ٦٩

هذا ، مع توكيدنا بأن كون المثل عند ترديده استعارة تمثيلية غير منظور فيه إلى هيئته وتركيبه في حال المورد إن كان قد احتوى فى داخله على تشبيه ، أو كناية ، أو حقيقة أو مجاز ،أو بمعنى آخر يستوى المثل فى كونه عند الضرب مجازا وجود أو ورود المثل على شيء مما ذكرناه ، وهو أمر لا خلاف فيه ٠

فترديدنا لقول الشاعر " **كالمُسْتَجير من الرَّمضَاء بالنار** " يصبح فى حال ضرب المثل به مجازا تركيبيا ، مع أنه فى الأصل " **حقيقة لغوية** " لأنه تشبيه حقيقى صريح ٠

ومثله أيضا ، قول الآخر : .... " **كَمُبْتَغِى الصيدَ فى عَرينة الأسد** " فهو عند التمثيل به يصبح مجازا مركبا ، أو استعارة تمثيلية ٠

أما قولهم " **مَنْ نَجَلَ النَّاسَ نَجَلُوهُ** " (١) هو فى أصله مجاز ، والمجاز فى نجل ونجلوه ، ومعناه من تكلم فى الناس بالسوء تكلموا فيه بمثله ، والنَّجْل من معانيه الحزّ ، والقطع بالمنجل ، وهو آلة الحصاد ، وحين يضرب به المثل يصير استعارة تمثيلية قطعا ، وهو من صور " **مجاز المجاز** " (٢)

وما يبنى على التمثيل (**أو المجاز المركب**) قوله تعالى : " **والأرضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ القِيَامةِ ، والسَّموَاتُ مطوياتٌ بِيَمِينِهِ** " (٣)

فمحصول المعنى على القدرة ، ثم أننا لا نستجيز أن نجعل القبضة اسما للقدرة ، بل نصير إلى القدرة عن طريق " التأويل " و " المثل " فنقول : إن المعنى = والله أعلم = أن مثل الأرض فى تصرفها تحت أمر الله تعالى وقدرته ، وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه عز وجل ، مثل الشيء يكون فى قبضة الآخذ له منا ، والجامع يده عليه، كذلك حقنا أن نسلك بقوله تعالى : " **مطويات بيمينه** " هذا المسلك ، فكأن المعنى ، أنه عز وجل يخلق فيها صفة الطى حتى ترى كالكتاب المطوى بيمين الواحد منكم ، وخص اليمين لتكون أعلى وأفخم للمثل (٤)

وكذلك إذا قلت للمخلوق " **الأمر بيدك** " أردت المثل ، وإن الأمر كالشيء يحصل فى يده من حيث لا يمتنع عليه ٠ (٥)

١- الأمثال لابن سلام
٢- راجع للدكتور المطعنى /الحكمة ، والمثل ، والمثال – بحوث مجلة كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى ١٤٠٥ هـ / ص ١٧٣
٣- الزمر / ٩٧
٤- راجع الأسرار /٣٥٩
٥- الأسرار /٣٥٩

والقزوينى ينظر إلى الآية الكريمة نظرة عبد القاهر لها ، إذ المعنى عنده ، أن مثل الأرض فى تصرفها تحت أمر الله تعالى وقدرته مثل الشيء يكون فى قبضته الأخذ له منا ، والجامع يده عليه ، وكذلك قوله تعالى : **"والسموات مطويات بيمينه "** ، اى يخلق فيها صفة الطى حتى ترى كالكتاب المطوى بيمين الواحد منا ، وخص اليمين ليكون أعلى وأفخم لمثل ، لأنها أشرف اليدين ، وأقواهما ، والتى لا غناء للأخرى دونها (١) ، ويضيف : ومتى قصد خلاف ذلك جعل فى اليسرى ، كما قال " **ابن ميادة** " :

أَلَمْ تَكُ فى يُمْنَى يَدَيْكَ جَعَلْتَنِى ؟ : فَلَا تَجْعَلَنِّى بَعْدَهَا فِى شِمَالِكَا (٢)

فقد عدل عن المعنى الأول ، واستعير له الثانى ليفيد ضربا من **التخيل** ٠ (٣)

وعلى هذا نقول : لقد شبه هيئة إكرامه له ، وعنايته به ، ووضعه فى المكان الشريف منه بهيئة من جُعل فى اليد اليمنى ، كذلك شبهة هيئة الحط من شأنه وإهانته ، وإهماله ، بهيئة من جُعل فى اليد اليسرى ٠

هذا ، ويضع صاحب الأسرار شرط التأليف بين مختلفى الجنس فى التشبيه التمثيلى ، الصريح ، " **والتمثيل الكائن على حد الاستعارة** " (٤) أن يكون هناك حذق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الجناس ليدق المسلك إلى معانيها ، " فإنما الصنعة والحذق والنظر الذى يلطف ويدق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة ، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نَسَبٍ وشُبْكة ، وما شَرُفت صنعةَ ، ولا ذُكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ، ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما " (٥)

ثم يحدد شيخ البلاغة مواقع التمثيل وأثره فى النفس فيقول :
وهكذا اذا استقريت " **التمثيل** " **وجدته** " يعمل عمل السحر فى تأليف المتباين حتى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشئم والمعرق ، وهو يريك للمعانى الممثلة بالأوهام شبها فى الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة فى الجماد ، ويريك التئام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين ٠ (٦)

١- الايضاح / جـ ٢ /٤٣٩
٢- الايضاح / جـ٢ / ٤٣٩
٣- الايضاح / جـ ٢ / ٤٤١
٤- الدلائل ص ٤٣٠
٥- الأسرار ١٤٨
٦- الأسرار ١٣٢

ولم لا ؟ " ومبنى الطباع ، وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان الشغف به أجدر ٠ (١) عندما نرى الشيئين مِثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين (٢) ثم إن التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب ، ولها أطرب ، مما يجعل الأريحيّة أقرب ٠ حينئذ يصبح ذلك موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمؤلف لأطراف البهجة والمسرة ، وهكذا شان الاستعارة ، أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى إنك تراها أغربَ ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا ، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تَعَافُه النفس ، ولا يجهل ذلك إلا عديم الحس ميت النفس ٠ (٣)

ها هى ذى النظرية التأثيرية فى جودة الأدب ، وهى جزء من تفكير سيكلوجى أعم يطبع كتاب " **أسرار البلاغة** " كله بطابعه ، وهو كتاب عبد القاهر المعنيّ بضروب " **علم البيان** " ، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التى يسميها المحدثون " الفحص الباطنى Introspection ، وذلك أن تقرأ الشعر ، وتراقب نفسك عند قراءته ، وبعدها ، وتتأمل ما يعروك من الهِزة والارتياح والطرب والاستحسان ، " فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحَّية ، مم كانت ، وعندما ذا ظهرت!٠ " (٤)

إن هذه النظرية التأثيرية تصلح أن تكون أساسا لنظرية حديثة فى النقد العربى أوسع وأدق وتنهض بما لم يفطن إليه من نواحى النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروبٍ الدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التى تمتّ إلى الأدب والفن بأوثق الصلات ٠ (٥)

هذا ، والأمثال مرآة تنعكس عليها عادات الشعوب وسلوكها ، وأخلاقها ، وتقاليدها ، وهى معين لاينْضب لمن يريد دراسة المجتمع ، أو اللغة ، أو العادات الشعبية عند أمة من الأمم ، قال فيها " **ابن المقفع** " (١٤٢ هـ) :

" اذا جعل الكلام مثلا ، كان ذلك أوضح للمنطق ، وأبين فى المعنى ، وآنق للسمع ، وأوسع لِشعُوب الحديث ٠" (٦)

١- الأسرار ١٣١
٢- الأسرار ١٣٠
٣- راجع الأسرار / ١٣٠ – وانظر الدلائل / ٤٥٠ + ٤٣٠
٤- انظر للأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده (ط٣ / ١٢٥
٥- راجع من الوجهة النفسية / ص ١٢٨ وما بعدها
٦- ابن المقفع : الأدب الصغير ، والأدب الكبير – منشورات الحياة – بيروت ١٩٨٧ /٢٣ وانظر أمثال الميدانى جـ ١ /٦ – (والشعوب التفرق والتنوع)

وعن أهميتها الحيوية والفنية يقول عنها : " **ابن قتيبة** " (٢٧٦ هـ) :

" ولولا العلماء المنقّبون فى البلاد ، المنقّرون عن الخبء ، الناظرون للخلوف ، الطالبون أعقاب الحديث ، ولسان الصدق فى الباقين ، لطال علينا أن نطلع على خفياتها ، أو نظهر مستورها ٠ (١)

وها هو ذا " إبن عبد ربه " (٣٢٨ هـ) ، يصفها فى كتابه " **العقد الفريد** " بأنها :

" وشْى الكلام ، وجوهر اللفظ ، وحلى المعانى ، والتى تخيَّرتها العرب ، وقدمتها العجم ، ونطقَ بها فى كل زمان ، وعلى كل لسان ، فهى أبقى من " **الشعر** " وأشرف من " **الخطابة** " ، لم يسر شىء مسيرها ، ولا عم عمومها حتى قيل أسير من مثل ٠(٢) وانما سمى المثل مثلا عند صاحب " **العمدة** " لأنه ماثل لخاطر الإنسان أبدا ، يتأسى به ، ويعظ ويأمر ، ويزجر ، والماثل الشاخص المنتصب من قولهم : " طلل ماثل " أى شاخص ، فإذا قيل : " رسم ماثل " فهو الدارس ، وقال مجاهد فى قول الله عز وجل : " ولقد خَلَت من قبلهم المَثُلات "**,هى " الأمثال "** وقال قتادة ،هى العقوبات ، وقال قوم : إنما معنى المثل المثال الذى يُحذى عليه ، كأنه جعله مقياسا لغيره ٠ (٣)

والعرب لم تضع الأمثال إلا لأسباب أوجدتها ، وحوادث اقتضها ، فصار المثل المضروب لأمر من الأمور عندهم ، كالعلامة التى يعرف بها الشىء وليس فى كلامهم أوجز منها ، ولا أشد اختصارا ، يقول " ابن الأثير " (٦٣٧ هـ) فى ذلك :-

" ولما كانت الأمثال كالرموز ، والإشارات التى يلوح بها على المعانى تلويحا صارت من أوجز الكلام ، وأكثره حسنا ، ومن أجل ذلك قيل فى حد المثل : " **إنه القول الوجيز المرسل ليعمل عليه ، وحيث هى بهذه المثابة فلا ينبغى الإخلال بمعرفتها ٠ " (٤)**

١- ابن قتيبة : مشكل القرآن / ط ٣ / ص ٩٣
٢- العقد الفريد / جـ ٣ /٦٣
٣- العمدة لابن رشيق : جـ ١ / ط ٤ ـ دار الجيل ـ سوريا ١٩٧٢ / ٢٨٠
وقد يكون المثل بمعنى الصفة ، من ذلك قوله تعالى : " ولله المثل الأعلى " (النحل / ٦٠ ـ أى الصفة العليا ، وهى قولنا : " لا اله الا الله " وقوله تعالى : " ذلك مثلهم فى التوراه ، ومثلهم فى الانجيل كزرع أخرج شطأه (الفتح ٢٩)- أى صفتهم
٤- راجع الايضاح للقزوينى / جـ ٢ / ١٧٦

ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف فى أكثر وجوه الكلام ، وتدخل فى جل أساليب القول ، أخرجوها فى أقواها من الألفاظ ، ليخف استعمالها ، ويسهل تداولها ، فهى من أجل الكلام وأنبله ، وأشرفه وأفضله ، لقلة ألفاظها ، وكثرة معانيها ، ويسير مؤنتها على المتكلم ، مع كبير عنايتها ، وجسيم عائدها ، ومن عجائبها أنها تعمل عمل الإطناب ، ولها روعة اذا برزت فى أثناء الخطاب ٠ (١)

ولما كان " **المثل** " السائر فيه " **غرابة** " استعير لفظ المثل للحال ، أو الصفة أو القصة ، إذا كان لها شأن ، وفيها غرابة ٠ (٢) ، وهو فى القرآن الكريم كثير ، كقوله تعالى :
" **مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِى اسْتَوْقَدَ نَارًا** " (٣) ، أى أن حالهم عجيبة الشأن كحال الذى استوقد نارا ٠ أو كقوله تعالى : " **وللهِ المَثَلُ الأعْلَى** " (٤) ، أى الوصف الذى له شأن من العظمة والجلالة ، وقوله عز اسمه : " **مَثَلُ الجنَّةِ الَّتِى وُعِدَ المُتَّقُونَ** " (٥) أى فيما قصصنا عليك من العجائب قصة الجنة العجيبة ، ثم أخذ فى بيان عجائبها ، الى غير ذلك ٠

وقد يكون " **المثل** " بمعنى " **العِبْرَة** " ومنه قوله تعالى :
" **فَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفاً ، وَمَثَلاً للآخِرِينَ** " (٦) ، ومعنى السلف : إنا جعلناهم متقدمين يتَّعظ بهم الغابرون ، ومعنى قوله : " **مثلا** " أى عِبْرة يعتبر بها المتأخرون ٠ (٧)

وقال" **المُبَرِّد** " : والمثل مأخوذ من المِثال ، وهو قول سائر يشبَّه به حال الثانى بالأول ، " **والأول هنا هو المَوْرِد** " والأصل فى المثل " **التشبيه** " ، فقولهم :
" **مثل بين يديه** " ، إذا انتصب معناه أشبه الصورة المنتصبة ، ويقال : فلان أمثل من فلان ، أى أشبه بماله من الفضل (٨)

وحقيقة المثل ما جعل كالقلم للتشبيه بحال الأول ، كقول " **كعب بن زهير** " وهو من بين أشعار الجاهليين التى صارت مثلا :

كَانَتْ " مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ" لَهَا مَثَلاً : وَمَا مَوَاعِيدُهَا إلاَّ الأَبَاطِيلُ (٩)

" **فمواعيد عُرقوب** " ، عَلَمٌ لكل ما لا يصلح من المواعيد ٠

١- جمهرة الأمثال للعسكرى (جـ ١ / ٥)
٢- القزوينى : التلخيص فى علوم البلاغة – بشرح عبد الرحمن البرقوقى (ط بيروت) ص ٣٢٤
٣- البقرة / ١٧
٤- النحل / ٦٠
٥- الرعد / ٣٥
٦- الزخرف / ٥٦
٧- راجع التعليق على الآيات فى الإيضاح جـ ٢ / ٤٤٢ / ٤٤٣
٨- وهو مما نقله " الميدانى " عن " المبرد " – راجع مجمع الأمثال جـ ١ / ٢٥ / ٢٦
٩- أبو طالب المفضل بن سلمة : راجع " الفاخر " ص ١٣٣ / ١٣٤ – وراجع فيهما قصته وانظر مجمع الأمثال للميدانى (جـ ١ / ٢٥ / ٢٦)

وقال " ابن السكيت " : المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ ، شبهوه بالمثال الذى يعمل عليه غيره " (١)

١ـ مجمع الأمثال للميدانى / جـ ١ / ٦ وراجع فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال لأبى عبيد البكرى / ١١٣

وحقيقة الضرب فى االلغة هى " إمساس جسم بجسم " بعنف (البحر المحيط ١١٩/١) وها هو ذا الأصل فيه ، ويخرج إلى معان ، فيقال : ضرب الأرض إذا سافر ، وضرب فى الأرض يضرب ضربا ، ومضربا بفتح الراء ، أى سار لابتغاء الرزق ، وضرب الله مثلا ، أى وصف وبين ، وضربت الخيمة نصبتها ، وأقمتها ، وضربت عليه كذا إذا الزمته به ، وضربت على يديه منعته وأفسدت قصده ، " والضرب " المثل ، والشكل ، والصنف ، والنوع ، ويتعدى الفعل بنفسه مثل : ضربت مثلا " وبالحرف " مثل ضربت عليه ، وضربت له (راجع مادة ضرب فى المعجم الوجيز ، وتاج العروس ، وصحاح الجوهرى)

وقد اختار أبو هلال العسكرى أن يكون الضّرب بمعنى السير ، فقال : وضرب المثل جعله يسير فى البلاد ، من قولك : ضرب فى الأرض إذا سار فيها (راجع جمهرة الأمثال / جـ ١ / ٧)

ثم أن الأصل فى ضرب " المثل " ذكره ، فضرّب المثل مستعار لذكره ، ولا يستعار شىء لشىء إلا لعلاقة تجمع بينهما ، هى المسماه الجامع فى الاستعارة ، وبالوجه فى التشبيه ، ولعل المراد من ضرب المثل ذكره مؤثرا فى النفوس تأثيرا قويا مقنعا كما يؤثر الضرب فى المضروب .
راجع للدكتور عبد العظيم المطعنى " الحكمة والمثل والتمثيل) ص ١٦٩

مع ملاحظة أن مورد المثل ويقال له " أصل المثل " هو معناه الحقيقى الذى استعمل فيه أول مرة (وهى الحال الأولى التى ورد عليها) ويسمى " المستعار منه " وهو المشبه به .

أما مضرِب المثل بكسر الراء هى الحال المحذوفة التى جاء المثل مستعارا لها ليعبر عنها لعلاقة المشابهة بينهما ، وحينئذ يُشبه " المضرِب " " بالمورد " ويحذف المضرِب ويبقى المورد مستعارا للمشبه المحذوف أو للحال المضمرة غيرَ المذكورة على سبيل الاستعارة التمثيلية التصريحية .

وقال غيره : " سميت الحكم القائم صدقها فى العقول أمثالا لانتصاب صورها فى العقول مشتقة من المثول الذى هو الانتصاب ، لأنه ماثل لخاطر الإنسان أبدا يتأسى به ويعظه ، ويزجره ، وقال إبراهيم النظام : يجتمع فى المثل أربعة لا تجتمع فى غيره من الكلام ، ايجاز اللفظ ، إصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية ، فهو نهاية البلاغة "٠ (١)

وبهذه الصفات نجد المثل متميزا عن لغة الشعر ، ولغة الحياة اليومية الصرف فى الوقت نفسه ، وقد كثرت الأمثال فى البيئة العربية الجاهلية ، وربما كان السبب فى ذلك أن أشكال التعبير فى هذا العصر محدودة بخلاف حالنا اليوم حيث نستطيع أن نعبر بفنون مختلفة وكثيرة من التعبير ، وليس معنى هذا أن هناك عصرا من العصور يستقل بإنتاج الأمثال دون غيره ، فلكل عصر تجاربه وأمثاله ، غير أن فنون القول الجديدة قد زاحمت فن المثل إلى حد ما فى العصر الحديث ، فأصبحت الأمثال منحصرة أو تكاد تكون كذلك فى الدوائر الشعبية ، وعلى ألسنة العامة الذين لا تزال الأمثال وسيلة من وسائلهم فى التعبير عن أنفسهم وعن تجاربهم ، وبالإضافة إلى ذلك أن العربى فى ذلك الوقت كان يميل إلى تكثيف كل تجاربه الواسعة وتركيزها فى عبارة موجزة ، فالإيجاز كان مقياس البلاغة العربية منذ القدم ، إنه روح العربية وسرها ، وليس أقرب إلى " **عبقرية الإيجاز** " من المثل الذى يلخص موقفا كبيرا فى كلمات موجزة تنبثق معها فى النفس معان كثيرة ٠ (٢)

ومجمل القول : إن صورة الاستعارة التى رأيناها فى السابق مما عرضناه واقعة فى اللفظ المفرد ، لكن صورة الاستعارة قد تقع فى تركيب استعمل فى غير ما وضع له لعلاقة المشابهة ، ويكون وجه الشبه فى هذه الصورة هيئة منتزعة من عدة أمور ، وتسمى تلك الصورة وما على شاكلتها " **استعارة تمثيلية** " أو مجاز مركب ، فقولنا لمن يحاول أمرا لا قبل له به " **انك تبتغى الصيد فى عرينة الأسد** " ، فالتشبيه فيه لم يقع بين مفردين ، لأننا شبهنا هيئة من يحاول أمرا لا قبل له به ، بهيئة من يبتغى الصيد فى بيت الأسد ، ثم حذفنا المشبه ، ، وأبقينا المشبه به على صورة الاستعارة التمثيلية ، والجامع بينهما (**العلاقة**) طلب الشىء من غير وجهه ، ومن أجل ذلك يكون مضربه ٠

ويقول الأعشى (ميمون بن قيس) :-

إنَّ مَنْ عَضَّتْ الكِلابُ عَصَاهُ : ثُم أَثْرَى فَبِالحَرَى أَنْ يَجُودَا (٣)

١- راجع مجمع الأمثال / جـ ١ / ٦

٢- راجع للدكتور عفت الشرقاوى : دروس ونصوص فى قضايا الأدب الجاهلى / ط دار النهضة ـ بيروت / ١٦٨

٣- الاقتضاب جـ ٣ / ٥١

وعض الكلاب للعصا كناية عن الفقر المدقع، والجوع الشديد، فمن كانت حاله هكذا لا يجود إلا بعد جهد ، ثم انه من ناحيه أخري لما كان قد جرب الأيام، وقاسي الفقر، وعلم قدر المال ، فحري به أن يكون جوادا، وعلي هذا الأساس يصح أن يضرب البيت مثلا شعريا لمن لا يجود إلا بعد جهد، وكان حَرِيًّا به، وقد قاسي ما يقاسيه غيره أن يكون كريما جوادا، بعد ثرائه، واقتداره علي البذل والعطاء أى ينسحب معني البيت مستعار لكل حال مشابههً ، حال من قاسي من أي شيء، وكان جديرا به وهو المجرب أن يكون لينا عطوفا.

وقول المتنبي:

وَمَنْ يكُ ذَا فَمٍ مرٍّ مَرِيضٍ : يَجِدْ مُرًّا بِهِ المَاءَ الزُّلَالاَ.(١)

فإذا أمعنا النظر فيما قاله المتنبي عرفنا سبب قوله ، وهو أنه جواب ورد علي من عاب شعره ، وقد شبه المتنبي هيئه من ضعف إدراكه الأدبي ، وسخف ذوقه الشعري فعاب هذه الفرائد الشعريهَ ، بهيئهَ المريض الذي يحس مرارةَ كل شيء في فمه حتي الماء العذب ، ثم حذف المشبه " **الهيئه المستعار لها**" وأبقي المشبه به ، فالتشبيه هنا لم يقع بين مفردين ، بل وقع بين تركيبين ، وهيئتين علي سبيل الاستعارة التمثيليه ، والاستعارة التمثيليه تصريحيه ، ويمكن أن تنسحب صورةَ البيت كله لتستعار لحال من لا يستطيع تمييز الأشياء وإعطائها حقها من التقدير وحسن الفهم.

وقوله ، أي المتنبي:-

إِذَا اعتَادَ الفَتَي خَوْضَ المَنَايَا : فَأَيْسَرُ مَا تَمُرُّ بِهِ الوُحُولُ(٢)

فأن حقيقته ، من كثرت مزاولته جَلاَئِلَ الأعمال ، هان عليه صغيرها، إذ إن الإنسان إذا تعوَّد علي خوض غمرات الموت ، فأهون ما يعانيه خوض الماء و الطين ، وعلي هذا يُضرب البيت مثلا استعاريا لكل حال مشابههً.

١- ديوانه بشرح العكبري /ج٢/ص١٦٥.
٢- ديوانه بشرح العكبري /ج٣/ص٥

ومن صورها قول الرسول عليه السلام :"**إياكم وخضراءَ الدِّمن**"(١)
أراد المرأه الحسناء في المنبت السوء ،فقد شبه الرسول الكريم المرأه الحسناء في المنبت السوء بما ينبت في الدمن من الكلأ يكون له نضاره، وهو وبيء المرعي منتن الأصل . بجامع هيئه الحسن الظاهري، وقبح المنبت والأصل في كل ، واستعمل اللفظ الدال علي المشبه به في المشبه على طريق الاستعارة التمثيلية التصريحية.

وقوله عليه السلام " **إنَّ مِمَّا يُنْبِتُ الربيعُ مَا يَقْتُلُ حَبَطًا أو يُلِمُّ** " (٢).
وإنما نهى الرسول الكريم بذلك عن الاستكثار من الدنيا ، ومن غضارنها وحسنها ، إذا كان ذلك ما يهلك .

فضرب استكثار البهيمة من العشب في الربيع حتى يقتلها حبطا مثلا لذلك وهو مثل يضرب عندما يستكثر الإنسان مما يهلك من أمور الدنيا دون وعي بالعاقبة ومنها قوله عليه السلام ايضا :" **الناسُ كإبلٍ مائةٍ ليس فِيها رَاحِلة** " (٣).
والابل المائة هي الراعية ، وانما يجتمع منها في المرعي الواحد مائة ، فتقام المائة ، مقام القطيع ، يقال : لفلان ابل مائة ، وهي أيضا (**هُنَيْدة**) ، وهي اسم للمائة من الإبل . وإذا كانت الإبل مائة تشابهت في المناظر ، ولان الراحلة تتميز منها بالتمام وحسن المنظر .

أراد صلي الله عليه وسلم ، وأنهم سواء في الأحكام ، وفي القصاص ليس لشريف فضل على غيره .

ويضرب الحديث الشريف مثلا مستعارا للمتساوين في أمر واحد يشتركون فيه وهو من علاماتهم وصفاتهم التي يشتركون فيها جميعا .

ومن أمثلتها مما شاع بين الجاهليين وهو كثير عدده ، قولهم :
" **الصَّيفَ ضَيَّعتِ اللبن** " (٤)، وإجراء الاستعارة فيه أن يقال ، شُبهت هيئة من فَرَّط في أمر زمن امكان تحصيلة بهيئة المرأة التي طُلقت من الشيخ اللابن ، ورجعت إليه تطلب منه اللبن شتاءً ، بجامع التفريط في كل ، واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه عن طريق الاستعارة التمثيلية .

١- مجمع الأمثال للميداني /ج١/ ص ٣٢ رقم ١٢٦ ــ وفي الدلائل / ٦٨/ ٦٩ وفي فصل المقال في شرح كتاب الامثال لأبي عبيد البكرى / ١٤ .
٢- مشكل القرأن / ص ٥٨٠ .
٣- السابق / ٥٧٩ .
٤- مجمع الأمثال / ج٢ / ٦٨- وفيه قصة المثل .

وقولهم :" **تَجُوعُ الحُرَّةُ ولا تَأْكُلُ بِثَدْيَيْهَا** " (١) ، وإجراء الاستعارة أن يقال ، : شُبهت هيئة كريم الأصل عزيز النفس الذي لا يفضل الدنايا على الرزايا عندما تزل ، القدم بهيئة المرأة التي تفضل جوعها على إجارتها للإرضاع عند فقرها وحاجتها ، بجامع ترجيح الضرر على النفع في كل ، واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم :" **أَحَشَفًا وَسُوءَ كِيلَةٍ** "(٢) ، فقد شُبهت هيئة من يظلم من وجهين بهيئة رجل باع آخر تمرًا رديئا ناقص الكيل بجامع الظلم من وجهين في كل ،واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : " **على أهلِها تَجْنِى بَراقِش** " (٣) فقد شبه المرء الذى يجر الشر على نفسه وذويه بتصرفه الخاطىء بما أحدثته " **براقش** " بأهلها وهى كلبة لقوم من العرب ، أغير عليهم ، فهربوا ومعهم " براقش " فاتبع القوم آثارهم بنباحها ، فهجموا عليهم ، فاصطلموهم واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه عن طريق الاستعارة التمثيلية .

وقولهم : " **إنَّك لَتَحْدُو بِجَمَلٍ ثَفَالٍ ، وَتَتَخَطَّى إلى زَلَقِ المَرَاتِبِ** " (٤) ويضرب لمن يجمع بين شيئيين مكروهين ، وهو شبيه فى ذلك بهيئة جمل بطىء (ثَفَال) يسير فى مكان زَلَق ، " **بالفتح** " أى دحْض .

وتقول العرب : " **كُلُّ مُجْرٍ فِى الخَلَاءِ يُسَرُّ** " (٥) وأصله أن الرجل يجرى فرسه بالمكان الخالى لا مسابق له فيه ، فهو مسرور بما يرى من فرسه ، ولا يرى ما عند غيره ، يضرب مثلا على سبيل الاستعارة للرجل تكون فيه الخلة يحمدها فى نفسه ، ولا يشعر بما فى الناس من الفضائل والسبق والتميز .
ومن أمثالهم : " **لأنا أَحْذَرُ من ضَبٍّ حَرَشْتَهُ** " (٦) وحَرَشْت الصيد إذا صدته ،قال " **أبو الوجيه العكلى** "

وَأَفْطَنُ مِنْ ضَبٍّ إذَا خَافَ حَارِشًا : أَعَدَّ لَهُ عِنْدَ التَّلَمُّسِ عَقْرَبًا

فالعقارب مسالمة للضباب ، والضب لا يأكل الجراد ، فهى تلج فى جحره وتجتمع عنده ، كما تألف الخنافس العقارب ، وهو مثل يضرب للذكى يَفْطِن للمداراة ، ويتلمس سُبُلَ النجاة عند الشدة .

١- مجمع الامثال / ج١ / ٢٢ برقم ٦١٩- وفي فصل المقال / ص٢٨٩ وفي الفاخر / ص١٠٩ .
٢- مجمع الأمثال / ج١ / ص ٣٠٧ رقم ١٠٩٨ (ويروى المثل بكسر الكاف في " كِيلة"
٣- مجمع الأمثال جـ ٢
٤- مجمع الأمثال جـ ١ / ص ٥٧
٥- أمالى القالى جـ ٢ / ص ١٠٠
٦- مجمع الأمثال ١/ ١٧٥ وجمهرة الأمثال ١/ ٢٩١.

ومنها قولهم : " **جَرْىُ المُذْكِياتِ غِلَابٌ** " (١) وهو " **لقيس بن زهير العبسى** " ، وأصله للخيل ، ويضرب لمن يوصف بالتبريز على أقرانه فى حلبة الفضل .

ومنها قولهم : " أَرَاكَ بَشَرٌ مَا أَحَارَ مِشْفَرٌ " (٢) أى أغناك الظاهر عن سؤال الباطن ، وأصل المثل للبعير ، لما كنت ترى بشرته أغناك أن تسأل عن أكله ، ويضرب المثل للرجل ترى له حالا حسنة ، أو سيئة فيغنيك ظاهره عما هو عليه فى الأصل .

ومنها قولهم : " رَمَتْنِى بِدَائِهَا وَانْسَلَّتْ " (٣)
ويضرب فى كل حال تنصل جانٍ فيها مما جناه ، ونسبه إلى غيره من الأبرياء ، إنها كلمات ثلاث يعجز دهاة المحامين عن أن يأتوا بمثلها فى حلبة الدفاع ولو سودوا عشرات الصفحات – على حد قول الدكتور عبد العظيم المطعنى ، الذى يرى أن المثل على قصره بديع النظم ، شديد الايجاز ، غزير المعنى كثيف الظلال ، فمن بديع تركيبه استعارة " الرَّمْى " للاتهام ، والاتهام أمر معنوى ، أما " الرمى " فحسى لا يكون حقيقة إلا للأجسام كالحجر ونحوه ، واستعارة المحس للمعقول فيها تجسيم للمعقول ، حتى لكأنه يحس ويرى ، والمرمى به (داء) فهو – إذن – رمى مهلك ، وزاد من قبح الرمى إضافة (المرْمىّ) وهو الداء إلى ضمير الرامي (دائها) ، ولهذه الإضافة جمال لا يخفى أثره على ذى فقه بمرامى العربية ،
ولو قال : رمتنى بداء وانسلت ، لذهب من المثل شطر جماله ، ثم تأمل سحر الاستعارة فى (انسَلَّت) فانك تحس بما لها من لطف ورشاقة ، فهى شعاع رقيق يومض أمام عينيك ولا يلبث أن ينماع فكأنك لم تر شيئا قط ، ثم قارنها بما لو قال : (وذهبت) تجد الفروق بين التعبيرين جد شاسعة . (٤)

ومنها قولهم : " حَاطِبُ ليلٍ " (٥)
ويضرب لمن يجمع كل شىء يحتاج إليه ، وما لا يحتاج اليه ، فهو لا يدرى ما يجمع ، أو هو – مثلا – من يتكلم بالغث والسمين ، فخلط فى كلامه وأمره ، لا يتفقد كلامه ، كالحاطب بالليل الذى يحطب كل شىء ردىء وجيد ، لأنه لا يبصر ما يجمع فى حبله ، فلا يميز بين ما ينفع ومالا ينفع .

ومنها قولهم : " بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضٍ " ، وهو مأخوذ من بيت " طرفةَ بن العبد "
أَبَا مُنذِرٍ أَفْنَيْتَ فَاسْتَبْقِ بَعْضَنَا : حَنَانَيْكَ ، بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضٍ (٦)

١- راجع لابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ص ٩٠ – وجمهرة الأمثال / ٧٨ ومجمع الأمثال للميدانى / جـ ١ / ١٦٦ ، والمذاكى من الخيل التى أتى عليها بعد قروحها سنة أو سنتين
٢- تأويل مشكل القرآن / ٩٢ – وأحار : رد ورجع ، وأحارت الغُصَّة أى انحدرت الى الجوف ، يعنى ما ورد مشفرها الى بطونها مما أكل
٣- الفاخر لأبى طالب المفضل / ٦١
٤- راجع للدكتور عبد العظيم المطعنى : فى مبحثه عن الحكمة ، والمثل والتمثيل ، بمجلة كلية اللغة العربية بمكة المكرمة – السنة الثانية – العدد الثانى ١٤٠٤ / ١٤٠٥ هـ
٥- الفاخر / ١١٢ – وأمثال الميدانى ١/ ٩٠ – واللسان ٤١ / ١١٨
٦- الفاخر / ٥

ويضرب كل من المثل والبيت ، لمن وقع فى هلكةٍ هى أخف من غيرها مما لم يقع .

ومنها قول الشاعر الجاهلى " **يزيد بن عمرو بن الصَّعِق الكلابى** " يهجو النابغة " :

فَإِنَّ الغَدْرَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ : بَنَاه فِى بَنِى ذُبْيَانَ بَانِى
وإِنَّ الفَحْلَ تَنْزَعُ خُصْيَتَاهُ : فَيُصْبِحُ جَافِرًا قَرِحَ العِجَانِ (١)

ومعناه : إن كنت فحلا فقد خصيناك ، وهذا مثل ، يريد به " **يزيد** " كنت بزعمك فى الشعراء بمنزلة الفحل من **الابل** ، ولما كنت أعلوك بالشعر ، وأذلك به ، فأنا كالخاصى للفحل .

والبيت استعارة " تمثيلية " تهكمية حسنها فى غرابتها وطرافتها ، المشوبه بعنصر الزراية والتهكم ، وهى تمثل وتشبه هيئة النابغة وقد زعم أنه فى الشعراء بمنزلة الفحل بين الإبل ، ذلك لأنه فاق الشعراء وَبَزَّهم ، بهيئة الخصى ، ويزيد بن عمرو كالخاصى لهذا الفحل ، وهذا معناه أن يزيد بن عمرو قد فاق النابغة وعلاه تاركا إياه بعد تفوقه هذا الذى يدعيه كالفحْل الجافر الذى ترك الضِّراب ، وعَدَل عنه فلا يقدر عليه .

١- ديوان النابغة ، بتحقيق محمد أبو الفضل دار المعارف ـ مصر ص ١١٤ ـ و ط بيروت ١١٩
والجافر الذى ترك الضراب وعدل عنه ، فلا يقدر عليه ـ والعجان منطقة ما بين الذكر والدُّبُر .
وقد رد " يزيد " على " النابغة " يعارضه بمقطوعة منها هذان البيتان ، حيث قال النابغة فى هجو يزيد :

يَصُدُّ الشَّاعِرُ الثُّنْيَانَ عَنِّى : صُدُودَ البَكْرِ عَنْ قِرْمٍ هِجَانِ

والثُّنْيَان : الذى دون السيد ، أو هو الذى يستثنى فلا يلحق بفحول الشعراء ـ والبكْر : الفتى ـ والقِرْم : الفَحْل الكريم من الابل ـ والهِجان : الأبيض فقد جعل " النابغة " نفسه كالفحل ، الكريم ، وجعل " يزيد " كالبَكْرِ الصغير أى أنه لا يقارنه .. (ديوان النابغة ـ تحقيق محمد أبو الفضل ص ١١٢ / ١١٣ / ١١٤

وهذه الصوره في مجملها وهينهٔ تركيبها ، وقد اتحدت أجزاؤها تعبر عن الواقع المهين الذي صور يزيد مهجوه "**النابغة**" من خلاله مُزْريا به وبحال شاعريته ، وهو واقع ينسج الشاعر خيوطه من البينه البدويه ليشكل منها معناه ، ولتتشكل البينه ذاتها بحيث تصبح جزءا من نفسه ، وشكلا من أشكال تصوره ، وليست مجرد واقع مادي ثابت رتيب بعيد عن حركه الشعر و الحياة.

ومن الملاحظ هنا أن الشاعر مهد لهذه الصوره المجازيه المركبه التي يمكن أن تضرب مثلا لحال اذلال الفطا حل و الفحول من الرجال ، وتعطيل مواهبهم ، وكسر شوكتهم مما لا يتيح لهم فرصه مبارزه الأقران والأنداد ، والتفوق عليهم ، مهد لها ببيته الأول إذا جعل "**الغدر** " من صفات " **بني ذبيان**" ، وليصوره واقعا بينهم ملموسا معروفا شاهدا عليهم جعله في صورة بناء بناه من بناه مِن قوم الشاعر ممن رفعوا أعمدته وأسسوا قواعده تدل عليهم شاهدة شاخصه لا يخطئها احد . وهو مدخل قوي جعل من هجاء الشاعر أمرا و كأنه الحقيقه التي تأكدت له ، إذْ إِن للغدر أصولا وجذورا في بني ذبيان .

وها هوذا شاعر جاهلي آخر يشكو إساءةَ الجيرة ، يصوغ شكواه في تهكم وسخريهٔ لاذعهٔ إذ أن بخل هؤلاء الجيران قد بلغ في نظر الشاعر درجهٔ الغدر ، يقول:-

فَنِعْمَ الحَيُّ كَلْبٌ غَيْرَ أنّا : رَأَيْنَا في جِوَارِهِمُوا هَنَاتِ.
وَنِعْمَ الحَيُّ كَلْبٌ غَيْرَ أنّا : رُزِئْنَا من بنينَ ومِنْ بَنَاتِ
فَإِنَّ الغَدْرَ قد أَمْسَي و أَضْحَي : مُقِيمًا بيْنَ خَبْتٍ و المُسَاتِ(١)

إنها صورةَ الغدْر وهيئته وقد تأصَّل عند جيران الشاعر حتي أضحي جِبِلَّةً وطبْعاً فيهم ، أُخذ مكانه بينهم لا يبرحه ليلا أو نهارا ، وهي صورة شعريه تضرب مثلا لسوء الحظ و قلته.

وها هوذا شاعر آخر يضرب علي الوتر نفسه اذ يقول:-

إذَا كُنْتَ فِي سَعْدٍ ـ وأُمُّكَ مِنْهُمُو : غَرِيباً فَلا يَغْرُرْكَ خَالُكَ مِنْ سَعْدِ
فَإِن ابنَ أُخْتِ القَوْمِ مُصْغًي إناؤُهُ : إذا لم يُزَاحِمْ خَالَهُ بِأبٍ جَلْدٍ(٢)

وقوله :" **مُصْغًي إنَاؤُه**" أي مُمَالٌ إناؤُهُ ، وهي هينه مستعارة لنقصان الحظ وسونه ، لأن الإناء إذا أميل نقص ما يسعه ، "أي مافيه" .وفي ذلك إشارة إلي أن من لم يكن أبوه وأعمامه أُقوي من أخواله ، ضَعُف وهَانَ مكانُه و مقامه ، إذ يري الشاعر أن الأب إذا لم يكف ابنه حاجته فلا رجاء يُرجي من أخواله وأُقرب أقربائه.

---

(١) المقطوعهٔ رقم ١٢٣ من باب الحماسهٔ
(٢) المقطوعهٔ رقم ١٧٣ من باب الحماسهٔ

هذا ،" ويرى الشرَّاح في هذا البيت أَن البخل عند بعض العرب لم يكن خاصا بذي النسب البعيد فحسب ، بل إنهم بَخِلُوا على أولاد الأخت ، والصورة في مجملها مَثَل على من ساء حَظّه وقلّ مُرَادُه منه " (١).

أما قول " **الأعشى** " :

فَلَسْنَا لِبَاغِي المُهْمَلاتِ بِقِرْفَةٍ : إِذَا مَا طَهَا بِاللَّيْلِ مُنْتَشَرَاتُهَا (٢)

والبيت يمكن ضربه مثلا للقوم لا يهملون شئونهم ، ولا يطمع فيهم احد ، بل يحزمون أمرهم ، ويتيقظون لكل طارئ يباغهم .

وقول " **الهُذْلُولُ بن كَعْب العَنْبَرِى** " :

أَلَسْتُ أَرُدُّ القِرْنَ يَرْكَبُ رَدْعَهُ : وفيه سِنَانٌ ذُو غِرَارَيْنِ يَابِسُ
وأَحْتَمِلُ الأَوْقَ الثَّقِيلَ وأَمْتَرِي : خُلُوفَ المَنَايَا حِينَ فَرَّ المُغَامِسُ (٣)

يريد أن يقول خلال هذه الصورة : ألست المحتمل الأعباء الثقيلة ، والمستخرج من ضروع المنايا وأخْلافها الشر ، في الوقت الذي يَزِلّ فيه المُغَاص ، فلا يثبت وهو المحتمل للشرور والمتاعب .

وقد جعل الشاعر مري الخلوف في البيت الثاني مثلا لتهييج الشر واستدرار الموت ، وكأنه يستزيد من البلاء ، ولا يملّه .

وإجراء الصورة الاستعارية هنا ، انه شبه هيئة محاولة تهييج الشر وإثارته ، والاستزادة منه ، واستدرار الموت ، والإكثار من البلاء ، بهيئة من يمسح الضَّرع والخِلْف لاستدرار اللبن من الناقة .

١- راجع الدكتور محمد النويهي كتابه " الشعر الجاهلي " منهج في دراسته وتقويمه ص٢٣٨.
٢- المعاني الكبير لابن قتيبة /ج١٢٥٦/٣- وماط من باب باع وأَمَاطة أي نحّاه ، والمهْمَلات : الإبل بلا راع تترك وحبلها على غاربها . والقِرْفَة بكسر القاف : الظنة ، وَطَهَا : انتشر وتفرّق .
٣- شرح ديوان الحماسة /ج٢ /٦٩٩ والأَوق : الثقل - والخُلوف جمع خِلْف ، وهو ما يقبض عليه الحالبُ والمُغَامِس او المُعَامس : بالعين هو المحتمل للشرور والبلاوي - والغَماس بالفتح الحرب الشديدة .

ومنها قول " زَهَيْر بن ابي سُلْمى " في ذم الحرب :

رَعَوا مَارَعَوا مِنْ ظِمْئِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا : غِمَارًا تَفَرَّى بِالسِّلَاحِ وَبِالدَّمِ (١)

وهذا مجاز مركب أو " مثل " ضربه " زهير " لرَمِّ القوم ، وحَزْمِهم أمرَهم ، ثم وقوعهم في الحرب ، ويمكن ضربه لمن يحزم أمره ليتفرغ لما هو أهم .
ثم قال بعده :

فَقَضَّوْا مَنَايَا بَيْنَهُم ثُمَّ أَصْدَرُوا : إلى كَلأٍ مُسْتَوْبَلٍ مُتَوَخِّمِ . (٢)

فقوله :"فَقَضَّوْا مَنَايَا بَيْنَهُمْ " ، أي أنفذوها بعثوا من الحرب ، ثم أصدروا إلى كلأ ، أي رجعوا إلى أمر استو بلوه ، والمستوبَل : سئ العاقبة والمتوخِّم : الوخيم ، أي صار آخر أمرهم إلى الوخامة وفساد وضر .

ومن المجاز المركب " الاستعارة التمثيلية " مما ورد في شعرهم قول " زهير " أيضا :

وَمَنَ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّهُ : يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ (٣).

أراد أن يقول : من أبي الصلح رضي بالحرب ، أو من عصى الأمر الصغير صار إلى الأمر الكبير ، إلا أنه عدل عن لفظه ، وأتى بالتمثيل ، فقال :
" ومن يَعْصِ أطْرَافَ الزِّجَاجِ " ، اي من لم يرغب في الصلح ، أُطاع العوالى تسلح بها كل شجاع – والزِّج حديدة في أسفل الرمح ، لأنهم كانوا يستقبلون أعداءهم إذا أرادوا الصلح بأزِجَّة الرماح ، والعوالى هي التي يكون فيها السِّنان تشهر في وجه الأعداء للحرب والطعان .

ومما يقع في دائرة هذا التصور قول العرب على سبيل المثل :(الطَّعن يَظْأَر)أي يعطِف على الصلح ، ويدفع إليه (٤).

١- شعر زهير (صنعة الأعلم الشنتمري)/ص٣٢ ،.
٢- السابق / ص ٢٣ – وهما من معلقته .
٣- شعر زهير / ص٢٧ – والزِّج لا يطعن به ، وإنما الطعن بالسِّنان والظِّمْء : ما بين الشربتين – والغِمار : جمع غمر ، وهو الماء الكثير ، يريد : أقاموا في غير حرب ، ثم اوردوا خيلهم وانفسهم الحرب ، اي ادخلوها الحرب ، لقد كانوا في صلاح أمورهم ، ثم صاروا الى الحرب تسفك فيها الدماء وضرب الظمء مثلا لشدته .
٤- المعاني الكبير لابن قتيبة ج٢ / ٨٧٩ .

وشبيه بهذا قول " زهير " في مدح " حِصْن " في نهاية قصيدة له ، يقول :

فَمَا يكُ مِنْ خَيرٍ أَتَوْه فإنَّما : تَوَارَثَهُ آباءُ آبائِهِمْ قَبْلُ
وَهَلْ يُنْبِتُ الخَطِيَّ إلاَّ وَشِيجُهُ : وتُغْرَسُ إلاَّ فِي مَنَابِتِهَا النَّخْلُ (١)

وفي البيت الثاني جاءت الاستعارة التمثيلية تعلل فكرة الشاعر تعليلا بلاغيا (تخييليا) ، فالولد لأبيه ولبِئْته ، وجذور أصله وعشيرته ، ولم لا؟ فالخَطيّ لا ينبت إلا وَشِيجَهُ أو مثيله ، والنخل لا يغرس إلا في منابته التي يَسْتقي منها صفاته .

فإن هيئة من ورث عن آبائه وأجداده خير ما شهروا به من مكارم وجبلوا عليه من طباع الخير والأصالة ، كهيئة الخَطِّيّ لا ينبت إلا مثيله ونظيره ، كذلك النخل يستمد من تربة غرسه وأعماق أرضه ومنبته ما يميزه بصفاته وحلاوته وبما به يصلح .

أما الصورة في مجملها فتستعار لمن سمت أعمالهم وعلت أخلاقهم وصفاتهم ، فلا يولد الكرام إلا في موضع كريم ، ولا ينبت الشئ إلا جنسه .
أما " ابن الدمينة " فيقول :

أَبِينِي أَفِي يُمْنَى يَدَيْكِ جَعلتِنِي : فَأَفْرَحَ أَمْ صَيَّرْتِنِي فِي شِمَالِكِ (٣)
أبيتُ كأنَّي بَيْنَ شِقَّيْنِ مِنْ عَصَا : حِذَارَ الرَّدَى أوْ خِيفَةً مِنْ زِيَالِكِ

فكأنه قال : هل أنا في موضع اهتمام منك ؟ ، فترك التصريح بذلك قائلا : " **أفي يُمنى يديكِ جعلتني ؟** " ، ثم أومأ قائلا : أم صرت موضع إهمال وضعه ولا مبالاة ، فترك التصريح بذلك أيضا ، قائلا : " **أم صيرتني في شمالك** " .

وبعبارة أخرى :
شبهت هيئة من عظمت منزلته عند صاحبه بهيئة من وضع في اليد اليمنى تكريما وتقديرا ، وإعظاما له ، واستعير التركيب الدال على المشبه به للمشبه .

وكذلك شبهت حال من هانت منزلته وانحطت عند الآخر بهيئة من وضع في اليد اليسرى تحقيرا وزراية ، واستخفافا به ووضعا من قدره . وفي الحالين استعير التركيب الدال على المشبه به " **للمشبه** " على سبيل " **الاستعارة التمثيلية** " التصريحية ، والتي يحذف فيها الهيئة المستعار لها و تبقى الهيئة المستعارة (**المشبه به** .

١- ديوان زهير صنعة الأعلم الشنتمري /ص٤٤
والخَطّيّ : الرمح المنسوب الى الخَطّ ،وهو موضع بلاد البحرين تنسب إليه الرماح الخَطّيّة ، لأنها تباع به (الوجيز مادة خط) .
٢- الأسرار / ٩٠ .

ومما يجدر ذكره أن الشاعر قد رَشَّح استعارته الأولى بقوله : " **جعلتني** " وفي الجعل تمكين وشروع حقيقي في الاهتمام به والرغبة في وصل علاقتها به ، ومع الاستعارة الثانية ، قال : " **صيرتني** " ، وفعل الصيرورة هنا يناسب المقام ، وهو حال اللامبالاة ، وعدم الاكتراث من الحبيبة بمن أحبت ، إذ في ذلك عدم الثبات بل التململ ، والانتقال من حال إلى حال ، وهو ما يضاد التمكين ، والقرار والاهتمام ، ويعكس خيبة أمل المحبوب وبوار سعيه وتململه ، إذا كانت محبوبته تسعى إلى ذلك عمدا وقصدا .

أما قول العرب " **وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لم تُزَوِّد** " (١)

فأول من قال ذلك " **طَرَفَة بن العبْد** " في قوله :

سَتُبْدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا : وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّد (٢)

ويضرب لهيئة الرجل يتعجل معرفة الخبر ، أو الوصول إلى ما يشتهى العلم به .

أما قول العرب في أمثالهم :" **رَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بالإيابِ** " (٣)
فإن أول من قال ذلك " **امرؤ القيس** " بن حُجْر في بيت له ، إذ قال :

وَقَدْ طَوَّفْتُ في الآفَاقِ حَتَّى : رَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابِ (٤) .

يريد ، لقد أكثرت الطواف والمشي في نواحي الأرض حتى شق على ذلك ، وصرت أرى الرجوع إلى الأهالي من غير ظَفَرٍ ولا فائدة ، ولا غنيمة ، ويضرب لمن شق عليه الأمر ، وبذل في سبيله الجهد و المعاناه ثم لم يظفر بفائدته المرجوة ، فرجع عنه ، وآثر الراحة بعد المكابدة والسلامة بعد المشقة والضَّنى .
أما **الحطيئة** عندما يقول :

مَنْ يَفْعَل الخَيْرَ لا يَعْدَمْ جَوَازِيَهُ : لا يذْهَبُ العُرْفُ بَيْنَ اللهِ وَالنَّاسِ (٥)

أراد لا ندم على معروف ، ويضرب للرجل يتردد في فعل الخير ، ثم يبدى ندمه على فعله بعد ذلك .

١- الفاخر / ٢٩٤ .
٢- الفاخر /٢٩٤- والصناعتين ط٣ / ٣٦٦ .
٣- الفاخر ٢٦٠ .
٤- السابق / ٢٦٠ – وديوان امرئ القيس / ٩٩ .
٥- ديوان الخطينة : بشرح ابن الكتب / ٣٨٣ .

ومن طريف ذلك الخيال قول " **امرئ القيس** " **في** وصف الغيث ، وما تفعله ريح الصَّبَا في السحاب : قوله :

رَاحَ تَمْرِ بِهِ الصَّبا ثُمَّ انْتَحَى : فيه شُؤْبُوبُ جَنُوبٍ مُنْفَجِر (١)

والضمير في تمر به عائد على السحاب ، وقد شبه الشاعر هيئة تحريك الرياح السحاب شيئا فشيئا حتى ينهمر المطر بهيئة الناقة تُمْرى ويمسح ضرعُها ، ويُتلطف في مُريها (أو مَريها)-بفتح الميم أو ضمها-لتهدأ وتستقر لتدر اللبن ، على سبيل الاستعارة المركبة .

ومنها قول " **الخنساء** " في رثائها أخاها صخرا (٢)

أعينِ أَلَا فابْكي لِصَخْرٍ بِدَرَّةٍ : إِذَا الخَيْلُ مِنْ طُولِ الوَجِيفِ اقْشَعَرَّتِ
اذا زَجَرُوهَا في الصَّرِيخِ وَطَابَقَتْ : طِبَاقَ كلابٍ في الهِرَاشِ وَهَرَّتِ
شَدَدْتَ عِصَابَ الحَرْبِ إِذْ هِيَ مَانِعٌ : فَأَلْقَتْ بِرِجْلَيْهَا مَرِيًّا فَدَرَّتِ

فقد شبهت هيئته في استعداده للحرب ومحاولةَ إخضاعها له لتحقيق مراده منها بهيئة من يعصب فخذ الناقة أو أنفها بالحبل لتستجيب له وتَدُرَّ اللبن .

ومنها قول " **النابغة الذبياني** " يمدح خلفاء قومه من بنى أسد :

تَمْشى بِهِمْ أُدْمٌ كَأَنَّ رِحَالَهَا : عَلَقٌ هُرِيقَ عَلى مُتُونِ صُوَارِ
جَمْعًا يظَلَّ بِهِ الفضاءُ مُعَضَّلاً : يدعُ الإِكَامَ وكأنَّهُنَّ صَحارِى (٣)

فقد استعار النابغة لكثرة هذا الجمع من رجل وخيل ولثقل وطأته على الآكام يسويها بالأرض ، ومعاناةَ الأرض الفضاء منه ، استعار لهذا المرأة التي نشب ولدها في بطنها ، يُضنيها ويُمرضها ، وتثقل عليها وطأته . على سبيل الاستعارة المركبة .

١- ديوان امرئ القيس (بتحقيق محمد ابو الفضل ط٣) / ١٤٤ /١٤٥ - وتَمَرِّيه: تحركه وتديره وأصله من مَرْيِ الضَّرْع ، وهو مسحه ليدُرَّ لبنه - والشُؤْبُوب : دفعة المطر وشدته ويقال ناقة مري اذا كانت تَدُرّ على غير ولد - ويقال هي مَرِيّة او (مُرّيَة)بالكسر والضم للميم ، وقد خص الشاعر الصَّبا لأنها أحمد الرياح عند العرب ، وأجلبها للخير ، وذكر الجنوب مع الشؤبوب لأنها تأتى بأشد المطر ومنفجر : منفجر بالماء .

٢- ديوان الخنساء (طبيروت ١٦/١٩٦٣ ودر يدِر ويدُر بالكسر والضم للدال في المضارع .

٣- ديوان النابغة - بتحقيق محمد ابو الفضل / ص ٧٥ / ٨٥ والأدم : الإبل البيض ، وهي اعتق الابل واكر مها والعلق : الدم - والصّوار : قطيع بقر الوحش فقد شبه الرّحال بما عليها من حمر المتاع ، او لانها مغشاة بالادم الاحمر مع بياض الابل بدم هُريق على ظهور بقر الوحش . والفضاء : ما اتسع من الارض ، والمَعَضّل الضيق ، فهذا الجمع يملأ الفضاء حتى يضيق عنه لكثرته ، وقوله : " يدع الاكام " اي يدفعها لكثرة ما يمر عليها من الرجل والخيل فيصيرها صحارى مستوية والإكام : الأرض الغليظة ذات الحجارة .

ومنها قول " أوس بن حجَر " في ذلك :

تَرَى الأرْضَ مِنَّا بِالفَضَاءِ مَرِيضَةً : مُعَضَّلَةً مِنَّا بِجَمْعٍ عَرَمْرَمِ (١)

والصورة ذاتها يرسمها " الحطيئة " في قوله :

بِجُمْهُورٍ يَحارُ الطَّرْفُ فِيهِ : يَظَلُّ مُعَضَّلاً مِنْهُ الفَضَاءُ (٢)

ومن هذا القبيل ، قول " عبيد بن الأبرص" ، الشاعر الجاهلي ، مفتخرا بقومه و مُزْريا بعدوه:-

حَتَّي سَقَيْنَاهُمْ بِكَأسٍ مُرَّةٍ : فيهَا المُثَمَّلُ نَاقِعًا فَلْيَشْــرَبُوا
بِمُعَضَّلٍ لجبٍ كأنَّ عُقَابَــهُ : في رَأْسِ خَرْصٍ طائرٌ يَتَقَلَّبُ(٣)

اما "طُفَيْل الغَنَـوِي" ، فقد عبر عن هيئـه الاستقرار و الأمـان و نبذ الحـرب بهيئـةً العصا ، وقد ألقاها المتخاصمون ، أمانا و سلاما. يقول:-

وَلَمَّا التقَي الحَيَّانِ أُلقِيَتْ العَصَا : وَمَاتَ الهَوَي لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتِلُه(٤)

ومن الاستعارات التمثيليه مما عبر بـه الجاهلي عن الاستقرار في المكان و الإقامة فيه، يقول " زهير بن ابي سلمي":-

فَلَمَّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقًا جَمَاجِمُه : وَضَعْنَ عِصِيَّ الحَاضِرِ المُتَخَيَّمِ(٥)

فقد استعار زهير لهيئـه القرار و الإقامة الأمنـة "وضع العصا" ، وكلنا يعرف مـا للعصا من قيمـه فـي حيـاة البـدوي ، وبيئتـه الـصحراويه ، إذ إن لـه فيها كثيرا من المآرب .

ومثل هذا قول الأخر:-

فألقَتْ عَصَا التَسْيَار عَنْها ، وخَيَّمَتْ : بأَرْجاءِ عَذْبِ المَاءِ بِيضٍ مَحافِرُه(٦)

١- ديوانه – وجمع اوجيش عرمرم ، اي كثير العددد .
٢- ديوان المعاني لابن قتيبة ج٢ / ٨٩٠ والجمهور الكتيبة الكبيرة .
٣- ديوان عبيد بن الابرص – بتحقيق د/ حسين نصار / ص٦
٤- ديوان طفيل – بتحقيق كرنكو (ط لندن١٩٢٧) / برقم ٣٦ ص ٦٣
٥- شعر زهير – للاعلم الشنتمري - /١٤
وقوله: فلما ورئن الماء – اي حللن عليه – وقوله :زُرْقا جماجمه ، أي أنه صاف و الجمام الماء الكثير – وقوله :" وضعن عصي الحاضر" اي اقمن علي هذا الماء ، وهو مثل يقال لكل من أقام و لم يسافر ، القي عصا السفر ،و القي عصا السير . والحاضر : الذين حضروا الماء ، واقاموا عليه – وزرقا جماجمه اي لم يورد قبلهن فيحرك فهو صافٍ ، والمتخيم الذي اتخذ خيمة.
٦- شعر زهير /١٤

وفي المقابل عبر الجاهلي عن هيئه الانقسام ، وحال التفرق و التشرذم بانشقاق العصا ، وذلك باد في قول " **الشَمَّاخ – أبو سعيد بن ضِرار الذبياني**":

رَعَيْنَ النَّدي حتّي إذَا وَقَدَ الحَصَي : ولمْ يَبقَ مِنْ نَوْءِ السَّماءِ بُرُوقُ(١)
تصدَّعَ فيهِ الحيِّ و انشَقّتْ العَصَا : كذاكَ النوْي بيْنَ الخَلِيطِ شَقُوقُ

ولعل مما يلفتنا هنا استعاره الصدْع ، وهو الشق ، وعدم الالتئام ، وهو حسي ، لما طرا علي القوم من تغيير حالهم ، وانقسام وحدتهم والفتهم ، وفي ذلك اشاره إلي تفرق القوم بحثا عن الماء في أيام اشتداد الحر ، ووقدة الحصي بعد انقضاء مواسم الكلأ ، حيث كانوا يجتمعون في مكان واحد ، مما يوفر جو المودة و الالتئام والقرار.

أما **امرؤ القيس** فنراه يعبر عن حسن العشرة ، وكرم الصفح والتخلي عن العقوبه عند إساءة ابن عمه له ، بقوله :

وابنُ عَمّ قَدْ تَرَكْتُ لَهُ : صَفْوَ مَاءِ الحَوْضِ عَنْ كَدَرِه (٢)

يقول : تفضلت على ابن عمي ، وتركت صفو الماء بعد كدره ، **"وهذا مثل ضربه"** ، وإنما يصف أنه حسن العشرة ، كريم الصفح ، فإذا أساء ابن عمه فعلا يوجب العقوبة ، جعل له الصفح عنه والإحسان إليه .

---

(١) ديوان الشماخ – حققه و شرحه د/ صلاح الهادي – ط دار المعارف ١٩٧٧/٢٤٢

والندي هنا النبت علي سبيل المجاز المرسل ذي العلاقه السببيه ، إذ البلل و المطر سبب في ظهور النبات .

ووقد حصي: كنايه عن اشتداد الحر و قسوته ، والمراد بقوله "ولم يبق من نَوْء السماء بروق" انقطاع المطر ، وذلك علي عادة العرب من إضافه الأمطار، والرياح و الحر و البرد إلي الانواء ، فتقول مطرنا بنوء كذا، والانواء ثمانيه وعشرون نجما يعرف العرب مطالعها في أزمنه السنة كلها ، يسقط في كل ثلاث عشره ليله نجم في المغرب مع طلوع الفجر.

وبُرُوق : جمع برق ، والمراد البرق الذي ينتج مطرا ، والعرب تقصد مياهها بعد أشهر الرعي ، وحينئذ تقفر الديار ، وتتفرق الجموع ، كما يذكر الشاعر حيث ينزل كل منهم علي ماء يلزمه في أشهر القيظ وقد لا تدري القبيله علي أي ماء نزلت الأخري.

أما البيت الثاني فيريد منه أنه لما انقطع المطر ، واشتد الحر، تفرق الاقرباء من القبائل و البطون ، وتفرق أمرهم ، وهكذا النوي يفرق بين القوم الذين امرهم واحد ، وقد كثر هذا المعني في اشعار العرب القدماء – وخاصه البدو منهم- لأنهم كانوا ينتجعون ايام الكلأ ، فتجتمع منهم القبائل في مكان واحد، فتقع الالفه والمحبة بينهم ، فإذا ما انتهي موسم الكلأ ، واقبل الحر تفرقوا إلي مياههم فيسوؤهم ذلك.

٢- ديوان امرئ القيس /١٢٦

ويجوز أن يريد بقوله : لم أنزل ابن عمي ماء كدرا ، وان كنت اولى بالورود قبله ، ولكنني آثرته فجعلت له أول الماء بدلا من آخره ، وصفوه بدلا من كدره (١)

فقد تفضل الشاعر على ابن عمه بالتنازل عن الإساءة إليه ، وعدم الانتقام منه بقوله :" تركت له صفو ماء الحوض عن كدره " ضاربا بذلك مثلا على حسن الخلق ، والسماحة والعفو بدلا من العقوبة والانتقام ، لذا فقد ترك صفو ماء الحوض بدلا من كَدَره ، وبهذه الصورة المحسوسة يضعنا الشاعر أمام منزلة من منازله ، وقدرة من قدراته التي يعلن عنها فخورا ، وعلى ذلك يضرب المثل لكل من آثر السماحة وقدر على العفو فعفا وتنازل عن حقه لغيره ، وصفح كرما منه وإيثارا .

" **والطِرِمَّاحُ بْنُ حَكِيم** " عندما يقول :

أَتَهْجُو مَنْ رَوَى جَزَعًا ولُؤْمًا : كَسَاقِي اللَّيلِ مِنْ كَدَرٍ وَصَافِي ؟
تَنَحَّلْ مَا اسْتَطَعْتَ فإنَّ حَرْبِي : تُلَقَّحُ بالقَصَائدِ عَنْ كِشَافِ (٢)

يمكن استعارة كلامه الأول مثلا يضرب للنيم يخاف المواجهة ويجور على غير مناوئه جبنا وجزعا ، لا يميز بين عدو أو برئ من العداوة .

" **والمعنى** " : تترك مَنْ يقول الشعر فلا تهجوه ، وتهجو من راوه عن غيره جزعا منك ولؤما ، ثم شبه قوله بهذا الذي يسقى بالليل وهو لا يدري صفاء الماء من كدره ، ثم يقول :

ادَّع ما تد لنفسك وهو لغيرك ، فإن قصائدي تأتيك تترى ، وقد امتلأت بطون أبياتها ، وكأنها الناقة اللاقح التي تعدد نتاجها ، أو حمل عليها في أثر نتاجها ، وهي في دَمِها ، فحملت مرتين ، وهو تمثيل وتصوير لبشاعة حربه معه ، وما يتولد عن قصائده من تأديب ، وتشذيب لا قِبَل للمخاطب به ومما لا ينتهي أثره عند حد .

ثم هناك صورة " **النابغة الجَعْدي** " الجاهلي المخضرم ، استمدها من صميم عينيات زمانه ومكانه ، وهي مثل على إخماد الحروب والفتن ، والقدرة على المواجهه الجادة والسريعة يقول :

١- راجع السابق / ١٢٦
٢- ديوان المعاني لابن قتيبة /ج٢ /٨٩٨
وتنحّل الشئ ، وانتحله ادّعاه لنفسه وهو لغيره ويقال : لَقِحَتْ الناقةُ كِشَافًا ، إذا حمل عليها في اثر نتاجها وهي في دمها .

تَفُورُ عَلَيْنَا قِدْرُهُمْ فَنُدِيمُهَا   وَنَفْثَؤُهَا عَنَّا إِذَا حَمْيُهَا غَلَا (١)

والقِدْر هنا هي الحرب ، ونُديمها بمعنى نُسكتها ، ونفثؤها أي يكسرها والصورة في مجملها تُستعار لشدة الحزم ، والعزم ، والقدرة القادرة على إخماد نار الخصم ولهيب حربه وفِتَنه بكل شدة وسرعة .

والاستعارة التمثيلية تصريحية – كما قلنا – لانطباق ضابطها عليها ، وهي التي صُرح فيها بذكر المشبه به (المثل) وطُوى ذكر المشبه ، وبذلك صارت الاستعارة التمثيلية تصريحية ، قولا واحدا ، لاجدال فيه .

والسؤال الآن : إلى أي نوعي التصريحية تنتمي الاستعارة التمثيلية ؟

لقد قسم البلاغيون الاستعارة التصريحية – كما مر بنا بيان أقسامها إلى قسمين :

أحدهما : الاستعارة " **الأصلية** " ، وضابطها أن يكون المستعار فيها " اسم جنس " أو جامدا لم يؤخذ من غيره ، كالمصادر ، مثل استعارة النور للعلم ،والحياة للإيمان ، والأسد للرجل الشجاع ، والنطق للإبانة ، والضحك لتفتح النوّر ، وهكذا .

والثانية : " **التبعية** " ، سميت تبعية ، لان المجاز فيها فعل ، أوصفة مشتقة أو حرف من حروف المعاني ، ثم ان المجاز فيها جرى في المصادر أولا ثم سرى إلى فروعها بالتبع ، وهذا كله جار في الاستعارة المفردة دون المركبة " **التمثيلية** " التي نحن بصدد الحديث عنها . ولعل سكوت البلاغيين عن تفصيل القول في كون الاستعارة التمثيلية أصلية أم تبعية يدفعنا إلى أن نسأل – هل الاستعارة التمثيلية أصلية أم أنها تبعية ؟

والإجابة عن هذا السؤال تصدى لها الدكتور عبد العظيم المطعنى (٢) ، إذ لم يجد في كتابات البلاغيين ما يحسم هذا الأمر ، اللهم الا ما ذكره بعض شراح التلخيص تعقيبا على قول " الزمخشري " في شرح قوله تعالى : " **أولئِكَ على هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ** " – انه مثل لتمكنهم من الهدى ، واستقرارهم عليه ، وتمسكهم به ، فشبهتَ حالهم بحال من اعتلى الشئ وركبه .

١- الأسرار /٣٦٣/ ٣٦٤

٢- راجع مبحثة عن " الحكمة والمثل والتمثيل " ص ١٧٤ من مجلد بحوث كليه اللغة العربية جامعة ام القرى – السنة الثانية سنة ١٤٠٤ / ١٤٠٥هـ

وكلام الزمخشري هنا لانزاع فيه لجريه على الأصول المقررة بلاغة ، ولكن بعض الشراح قال معلقا عليه : يعنى أن هذه استعارة " **تمثيلية تبعية** " ، أما التبعية فلجريانها أولا في متعلّق معنى الحرف ، وتبعيتها في الحرف ، وأما التمثيلية فلكون كل من طرفي التشبيه حالة منتزعة من عدة أمور (١)

وقد استدل على ذلك بأن طرفي التشبيه في هذه الاستعارة مركبان فلا يكون معنى الحرف مشبها أصالة حتى يمكن سريان التشبيه منه ، لان التشبيه إنما وقع بين المركبين لا بين المفردين (٢).
ولعل ما ذكر في شروح التلخيص كلام وجيه ومقنع ، ولكن الدكتور عبد العظيم المطعنى يضيف إلى ذلك أن الاستعارة التمثيلية تتكون من عدة ألفاظ كما تقدم بخلاف الأصلية والتبعية فكلتاهما يجريان فى المفردات ، فمن اليسير فيهما تحديد حقيقة اللفظ المستعار من كونه جامدا أو مشتقا ويتبع ذلك تحديد الاستعارة نفسها أأصلية هي أم تبعية ؟

أما التمثيلية فقد تتكون من جوامد ومشتقات معا ، كما في قوله تعالى " ولما سكت عن موسى الغضب " فالتركيب صالح لإجراء التمثيلية فيه ، وهو إلى جانب ذلك قد جمع بين الحرف ، والفعل ، العلم (موسى) ، والاسم الجامد " الغضب " فأيهما تراعى جهته ؟ ما يقتضى تبعيتها من الحرف والفعل ، أو ما يقتضي أصالتها من (موسى والغضب) ؟ هذه واحدة ، والأخرى أن الاستعارة التمثيلية لا تجوُّز في مفرادتها ، فهي مستعملة في حقائقها اللغوية ، والتجوُّز واقع في مجموع التركيب ، وكون الاستعارة أصلية أو تبعية منظور فيه إلى حقيقة اللفظ المنقول ، ولا نقل هنا ، فيمتنع كون الاستعارة التمثيلية أصلية أو تبعية ، مع التسليم بأنها تصريحية بطبيعة الحال لكون المصرح بذكره فيها الصورة المشبه بها ، ويترتب على ذلك إذن أن الاستعارة التصريحية ثلاثة أنواع لا نوعان، والأنواع الثلاثة هي :

الاستعارة التصريحية الأصلية ، والاستعارة التصريحية التبعية ، والاستعارة التصريحية التمثيلية ، على أساس أن هذا النوع الثالث ، لا هو بالتبعية ، ولا هو بالأصلية ، وإنما هو قسمة مستقلة تختص بالاستعارة التصريحية التمثيلية ، ذلك لان الاستعارة التمثيلية تجوز ينظر إليه من زاوية مجموع التركيب أما الأصلية أو التبعية فينظر إليها من جهه اللفظ ، أما في حال التركيب ومجموعه لا نستطيع الركون إلى لفظ معين تجرى الاستعارة على أساسه (٣)

١- السابق ص ١٧٥/١٧٤ وانظر الاحالة فيه الى شروح التلخيص (ج٤ / ١٤٧)
٢- الحكمة والمثل والتمثيل للدكتور عبد العظيم المطعنى / ص ١٧٤ / ١٧٥ وشروح التلخيص ج٤ / ١٤٧
٣- راجع الدكتور عبد العظيم المطعنى مبحثة عن (الحكمة والمثل والتمثيل) ص ١٧٤ .

فعندما يقول " الشَّمَّاخ " أبو سعيد بن ضِرار الذبياني الغطفاني :

رَأَيْتُ عَرَابَةَ الأَوْسِيَّ يَسْمُو : إلى العَلْيَاءِ مُنْقَطِعَ القَرِينِ
إذا مَا رَايَةٌ رُفِعَتْ لمَجْدٍ : تَلَقَّاهَا عَرَابَةُ باليَمِينِ(١)

فالشبه هنا مأخوذ من " مجموع التلقى" وعلى ذلك تؤخذ الصورة على جملتها من طريق المثل ، فقد شبه الشماخ هيئة ، الممدوح في كسب المحامد والعلا ، بهيئة من يتلقى الشئ بيمينه ، واستعيرت هيئة المشبه به ، للمشبه على طريق الاستعارة التصريحية التمثيلية (المركبة) التي لا هي أصلية ولا هي تبعية .

والجامع هنا بين الطرفين التمكن والقدرة ، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي " مقام المدح " وعلة ذلك :
فاليمين هنا لا يحدث فيها التجوز وحدها ، فلا يقال هو عظيم اليمين بمعنى عظيم القدرة ، وإنما يؤخذ البيت في مجموعه من طريق المثل ، لان معناه المستعار مأخوذ كما قلنا من مجموع التلقى ومن التركيب ككل لا يتجزأ .

" إذ هناك فرق بين أن يكون الشبه مأخوذا من الشئ وحده ، ومن أن يؤخذ مما بين شيئين ، وينتزع منة مجموع الكلام "(٢)

" وهو باب من القول تدخل فيه الشبهه على الإنسان من حيث لا يعلم ، وهو من السهل الممتنع ، يريك أن قد انقاد وبه إباء ويوهمك أن قد أثرت فيه رياضتك ، وبه بقية شِمَاس " (٣)

وشبيه بهذا قول " الخنساء " في رثاء أخيها صخر ، وذكر مَنَاقِبه :

إذا القَوْمُ مَدُّوا بأيْدِيهِمُ : إلى المَجْـدِ مَـدَّ إليـهِ يَدًا
فَنَالَ الذي فوْقَ أيديهِمُ : مِنَ المَجْدِ ، ثُمَّ مَضَى مُصْعِدًا (٤)

فقد مثلت الخنساء هيئة ممدوحها وقد بلغ من المجد ما لم يبلغه أُحد بحيث إِنه فاق كل الأماجد وأضحي فوق ذُري كل مجيد بالصورة التي أمامنا وعلى ذلك فقد استعيرت هيئة المشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية التصريحية ، بجامع السمو والرفعة من غير أن نحدد كون الاستعارة تبعية أو أصلية وهكذا .

١- راجع الاسرار / ٣٥٨ / ٣٥٩/ ٣٦٠ / ٣٦١ وراجع الايضاح ج٢ / ٤٤٠ .
٢- راجع الاسرار / ٣٦٠ وانظر الايضاح للقزوينى متأثرا بعبد القاهر ص ٤٤٠
٣- الاسرار / ٣٦٣ / ٣٦٤
٤- البيت في الاسرار / ٣٦٢

ولتوضيح الأمر نسوق المثال: قوله تعالي : "" **والأرضُ جَمِيعا قَبْضَتُهُ يَوْمَ القِيَامَةِ و السَّمَوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ و تَعَالي عَمَّا يُشْرِكُونَ""** (١)

فقد شبهت هيئه الأرض في تصرفها تحت أمر الله ، وانقيادها لتأثير قدرته عز وجل، بهيئه الشيء يأخذه الإنسان بيده ، ويقبضها عليه ، فيكون متمكنا منه اشد التمكن، واستعير التركيب الدال علي الهينه المشبه بها للهينه المشبهه علي سبيل الاستعارة التمثيليه التصريحيه ، و القرنيه استحالة المعني الأصلي بالنسبه إلي الذات العليه .،

"" وقد اختُصت اليمين لتكون أعلي و أفخم للمثل ، ولأنها أشرف اليدين و أقواهما ، وعلي هذا يكون محصول المعني في الآيه الكريمهَ علي القوة."(٢)

كما أن الاستعاره التمثيليهَ تكون مَرشَّحهً ، ومُجَرَّدةَ ، ومطلقهً ، وبمعني آخر ، قد يذكر بعد تمام الاستعاره المركبه شيء يلائم المستعار له(المشبه) فيكون ذلك مضعفا لتناسي التشبيه الذي بنيت عليه الاستعاره ، ويسمي ذلك "تجريدا" ، أي تجريد الاستعارة مما يقويها ، إذ أن المستعار له (المشبه) صار يذكر ملائمه بعيدا عن دعوي الاتحاد مع المستعار منه (المشبه به) و الدخول في جنسه ، إذ ينصرف الذهن الي ملائمات (المشبه) مما يضعف دعوي ارتباطه و دخوله في جنس المشبه به.

ومثال المجردة أيضا، عندما يستعار للرجل"**يجمع بين شيئين مكروهين"** قولهم: **" انك لتَحدُو بجَمَلٍ ثَفَالٍ ، وتَتَخَطّي إلي زَلَقِ المَرَاتِبِ"(٣)** ، ونضيف قولنا **" حتي قَارِبَتْ نهايتك"** ، كنا قد أتينا بما يلائم المستعار له (المشبه) وعلي ذلك تكون الأستعاره المركبهَ هنا (مجردة)

أما إذا استبدلنا بهذه العباره التي جردت الاستعارة عباره أُخري كأنْ نقول : **" فالتمس الجملَ السريعَ ، والطريقَ الآمن "** كنا قد أتينا بما يلائم الهيئه المستعار منها "المشبه به" ،وعندئذ تكون الاستعارة "مرشّحة" ، أما إذا تركناها علي ما هي عليه دون شيء يلائم الطرفين كانت الاستعارة "مطلقة" ، أي أنها اطلقت عما يقويها او يضعفها من ملائمات المستعار له و المستعار منه.

---

(١) الزمر /٦٧ ـ الاسرار ٣٥٨ /٣٥٩

(٢) راجع الايضاح /ج٢/٤٣٩

(٣) الميداني / مجمع الأمثال /ج١ /٥٦ ـ ويقال : "جَمَلٌ ثَفَال" إذا كان بطيئا ، ومكان زَلَقٌ بفتح الزاي و اللام ، أي دَحْضٌ رطب.

ولـو جئنـا بقول الخليفةَ بن يزيد في كتابه لمروان بن محمد - والذي أوردناه في السابق : " **إني أراك تقدم رجلا ، وتؤخر أخري**" ، وأتبعناه بقولنا:" **فإذا أتاك كتابي فأعتمد علي أيهما شئت**" ،كانت الاستعارة "مرشحه" او مقواه ، لأن هذا القول يلائم ويناسب الهينه المشبه بها أى "المستعار" ، أما إذا أبدلنا بهذا القول : " **فأعتمد علي أيهما شئت**" جملهَ ، "**حتي كددت ذهنك**" كانت الاستعارة "**مجردةَ**" مما يقويها ويرشحها و يؤكد ما بنيت عليه من المبالغه ، في دعوي الاستعارة،لأن هذا القول يناسب " المستعار له" أي "المشبه" وهو التردد المعنوي في أمر البيعه، أما إذا اقتصرنا علي قوله : "" **إني أراك تقدم رجلا ، وتؤخر اخري**" فالاستعارة هنا لم تقرن بشيء ، وحينئذ تسمي "**مطلقه**"

ونعود فنقول مؤكدين ما سبق أن قلناه صدد حديثنا عن الأستعاره في "**المفرد**" ، ان أكمل هذه الاستعارات الثلاث ، وأنسبها لمقتضي الحال ، وأدخلها في البلاغةَ و المبالغةَ ، هي الاستعارة "المرشحه" ويليها "المطلقةَ" ، ثم "المجردةَ" ، لأنه عُلم مما سبق أيضا أن في الترشيح تناسيا للتشبيه ، وتقويهَ للاستعارة ، وأن الإطلاق لم يفد الاستعارة قوةَ ولا ضعفا ، وان في "التجريد" تلميحا الي التشبيه ، ودلالة عليه من طرف خفي ، وإضعافا لدعوي الاتحاد ، من أجل هذا كانت الاستعارات الثلاث في الترتيب علي الوجه السابق.

وأخيرا نستطيع القول : بأن الشاعر أو الكاتب لا ينبغي له الرجوع إلي صنوف ذلك الخيال إلا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصه ، وتجاربه الذاتيه ، إذ لا معني لأن يشبه المرء بما لم يره، ولا أن يمثل او يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر ، وأصالته الفنيه ، وبينته الخاصه ، كما أن لكل موقف ملابساته ، فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات ، و الأمثال ، والاستعارات ، وإحساسه لتكثر شواهدها ، ويتأكد حسنها ، و يتوقي الاقتصار علي ذكر المعاني التي يحذو حذوها دون الإبداع فيها ، والتلطيف لها لئلا تكون كالشيء المعاد المملول.

هذا ، ولقد أكد " **ابن الأثير**" عمليه المزج هذه عندما رأتيه يقول:
"""" إنك إذا مثلت الشيء بالشيء ، فإنما تقصد به إلي إثبات الخيال في النفوس بصورة المشبه ، أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه ، أو التنفير منه"(١)

(١) المثل السائر /٢٣٦

التفرقه بين الحكمة و المثل :

وللتفرقه بينهم نورد خلاصه ما انتهي إليه الدكتور عبد العظيم المطعني ، وهي ان **"المثل"** حكمه، والحكمه ليست مثلا ، فهما – كما يقال – بينهما عموم ، وخصوص ، إذ إن **"المثل"** ، لا بد فيه من سته أمور ، هي : الإيجاز – والاصابه ، والتشبيه ، والشهره ، "والمورد" ، "والمضرب" . فهو قول موجز ، صائب مشهور ، "مضربه" هو المشبه أى الحال التى ضرب من أجلها، ومورده هو المشبه به ، وهذا الضابط مستقي من أقوال البلاغيين المتعدده في تحديد المثل.

أما **"الحكمة"** ، فتشترك مع المثل في الإصابه ، والإيجاز ، وليس "التشبيه" ، ولا "المورد" ، ولا "المَضْرِب" من شروطها ، وقد تشاركه في الشهرةَ ، ولكن لا تخرج بها عن معني الحكمه لعدمِ إفادتها التشبيه ، وبهذا يتضح الفرق جليا بين ما هو مثل ، وما هو حكمةَ ، وبَدَهيٌّ أنّ تشبيه المضْرِب بالمورِد هو من أهم ما بين الحكمةَ و المثل من فروق ، فهو فَصْل المقال بينهما ، وإن كان بعض الباحثين يسوِّي بينهما ولا يفرق.(١)

---

(١) راجع هذا بالتفصيل في مبحث الدكتور المطعني – "الحكمه ، والمثل ، والتمثيل" ، ص١٤٨/١٤٩.

•ها هي ذي أقسام الاستعارةَ ، ناقشها البلاغيون والنقاد من خلال حديثهم عنها ، ووضعهم تسمياتها ، والأمر الذي يهمنا هنا هو أن الشعر الجاهلي استوعب هذه الأقسام جميعا ، كما هو واضح فيما أوردناه من أمثله ، وإذا كان النقاد و البلاغيون ، ممن عرضوا لقضايا الاستعارة قد اعتمدوا في تحديد هذه الأقسام أكثر ما اعتمدوا علي شواهد القرآن الكريم لهدف و قصد ديني هو إثبات إعجاز القرآن ، وتفوق أسلوبه علي غيره من الأساليب إلي حد الإعجاز ، فإن هذه الأقسام علي كل حال موجودةَ مبثوثة في أدب الجاهليين شعره ، ونثره ، ولقد تأكد ذلك بعد وضع المصطلحات ، وتسميه الأقسام ، ولعل تأخر ذلك عن نشأه الموضوع واستوائه شيء طبعي ، فمرحله التقنين و التقسيم غالبا ما تكون لاحقة للموضوع نفسه ، فقد ينشأ و يستوي بناؤه ، والمصطلح لم ينشأُ بعد.

• إن هذا التنوع في الأقسام تلك التي صاحبت الاستعارة في الأدب الجاهلي ، إنما هو دليل قوي علي أن الجاهليين استطاعوا أن يهينوا لمن بعدهم ضروب هذا الفن الجميل ، مع تنوع في الفكر ، وتعدد في مناحي الخيال – استطاعوا أن يثبتوا أنهم يملكون زمام المجاز ، وهذه القدره علامةَ من علامات النبوغ ، والاستعداد العقلي ، وبمعني آخر: استطاعوا أن يرسموا لمن بعدهم نهج هذا الفن وأصوله ، وأبوابه، وكأنى بهم قد أرادوا من خلال ذلك أن يثبتوا أن اللغةَ كانت في أيديهم طيعه، وان الخيال أصيل ، وان الفكر العربي لم يعزب عنه شيء من الوان هذا الفن البديع.

• لقد اثبت الجاهليون حقا باستخدامهم هذا الفن العميق و الجميل، علي هذه الشاكله من تعدد الأقسام ، وتنوعها ، أن فيهم ذاتا ناميه بآدابها، ولغتها ، بحيث انصبت في مجازاتها جميع العناصر ، والحركات النفسيه ، والعقليه ومن هنا أضحت اللغه بينهم بحر الحياه ، وان هذا التعدد في أنماط هذا الشكل الفني البياني ، إنما هو بدون شك متصل أيضا بالأحوال الظاهرةَ لجماعتهم ، **"ولا مَراء في أن الأحوال الظاهرة للجماعه إنما هي مرآةَ للتغيرات الباطنةَ في الأُفراد ، وكأن الاجتماع في معناه ليس إلا مجموع آثار العقول والتغيرات النفسيةَ."(١)**

حقا ، أن هذا التعدد و التنوع لأقسام هذا الفن الواحد لديهم دليل ناصع علي تنوع الأفكار ، وتعدد آثار العقول ، والأحاسيس، لقد أصبح هذا التعدد في أقسام هذا القالب الفني المعقد ، واتساع وجوه التصرف في هذه الصوره المركزه معنيً وتخييلا ،

١- مصطفى صادق الرافعي : تاريخ آداب العرب ج١ / ٢١٤

أصبح ذلك كله دليلا بيّنا على "مدنية" هؤلاء القوم ، وسعه متقفينهم من ظل الاجتماع ، بمعنى أن هذا التعدد في أقسام هذا الفن مرتبطا باللغة وطاقاتها المعنوية والجمالية ، غدا وجها من وجوه التمدن اللغوي عند العرب جروا فيه على سنن طبيعية ثابتة بحيث فرعوا المعاني فروعا كثيرة بالمجاز ، والاستعارات متباينة الأشكال والصور ، والتي تنوعت بتنوع المقاصد ،وتلونت بألوان الفكر ، والحركات النفسية التي كان مدارها دوما على انجذاب الطبع فيهم ، ونضج الإحساس في داخلهم .
انه تنوع يدل على نمو الصفات العقلية والباطنية للفرد الجاهلي بما تهيأ له من الفضائل التي هي مادة التغيير العقلي في نموه وإنشائه .

ولعل هذا مما يدلنا على أن كلاً من الناثر والشاعر الجاهلي يتخذ مادة شعره من تجربته الخاصة ، وكلما اكتمل بوصفه شاعرا فنانا أتضح وضوحا كاملا لديه الفرق بين الإنسان الذي يعاني والفنان الذي يخلق ، وأتيح لعقله على نحو كامل أن يهضم العواطف التي هى مادة عمله ، وأن ينقلها للآخرين .

إن هذا الجهد في التمثّل والإبداع مما يسمى في النقد الحديث " بالمعادل الموضوعي " وهي تسمية للناقد الإنجليزي " اليوت " ، الذي عرف " المعادل الموضوعي " بقوله :

" إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعي ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو سلسلة من الأحداث تكون بمثابة ، صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة "(١)

ولا إخال الأمثال على نحو ما فسرنا إلا "معادلا موضوعيا" يعبر بها الشاعر عن تجربته ، وأصالةَ هذه التجربة بحيث تبدو الأمثال خلاصة لرؤاه ، ومعيارا لنضجه الفنّي ، بحيث إن الشاعر لا يعرض لنا ذات نفسه عرضا مباشرا في خواطره ، وانفعالاته ،بل يكون شعره وأمثاله صورة تدل على أصالة خلقه وإبداعه ، ونضج مخيلته وعمقها .

١- راجع اليوت للدكتور فائق متى (سلسلة نوابغ الفكر الغربي)ص ٢٩ .

الفصل الثالث

أحكامها

- هل المستعار اللفظ أو المعنى ؟
- هل الاستعارة مجاز لغوى أو مجاز عقلى ؟
- الاستعارة المفيدة وغير المفيدة .
- الرأى فى ترجمة الاستعارة .
- الاستعارة تقوم على التركيب لا على التحليل .

الفصل الثالث
أحكام الاستعارة

الحكم الأول ، هل المستعار اللفظ ، أو المعنى ؟

المشهور أن الاستعارة صفة للفظ ، وهو باطل فى رأى **فخر الدين الرازى** (١) ، بل الحق أن المعنى يعار أولا بوساطة اللفظ ٠ (٢)

والذى يدل على ذلك ، وجوه كثيرة ، من أهمها أنه حيث لا يكون نقل الاسم تابعا لنقل المعنى تقديرا ، لم يكن ذلك استعارة ، من هنا ، فالأعلام لا يصح أن تكون استعارة ، فإذا سمينا إنسانا بزيد أو يشكر ، لا يقال لهذه أو تلك:إنها مستعارة ، لأن نقلها ليس تبعا لنقل معانيها تقديرا ٠ (٣)

ولقد كان قصد **الإمام عبد القاهر** إلى معنى في الاستعارة قصدا إلى " **المبالغة** " التى هى من صفاتها ، والسبب فى فصاحتها وبلاغتها ، يقول فى ذلك مؤكدا على جانب المعنى فيها :-

" **وأعلم أنك ترى الناس وكأنهم يرون أنك اذا قلت : " رأيت أسدا "** وأنت تريد التشبيه ، كنت نقلت لفظ " **الأسد** " عما وضع له فى اللغة واستعملته فى معنى غير معناه ، حتى كأن " **ليس الاستعارة إلا أن تعمد إلى اسم الشىء فتجعله اسما لشبيهه**" وحتى كأن لا فصل بين " **الاستعارة** " وبين تسمية المطر " **سماء**" ، والنبت " **غيثا**" والمزادة " **راوية** " وأشباه ذلك مما يوقع فيه اسم الشىء **على ما هو منه بسبب** ، ويذهبون عما هو مركوز فى الطباع من أن المعنى فيه المبالغة ، وأن يدعى فى الرجل أنه ليس برجل ولكنه أسد بالحقيقة ، وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى ، وأنه لا يشرك في اسم " **الأسد** " إلا من بعد أن يدخل فى جنس الأسد ٠ (٤)

ومن أجل أنه كان الأمر كذلك ، رأيت العقلاء كلهم يثبتون القول بأن من شأن " **الاستعارة** " أن تكون أبدا أبلغ من الحقيقة ، والا فان كان ليس ههنا إلا نقل اسم من شىء إلى شىء ، فمن أين يجب ، ليت شعرى ، أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة ،

١- نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز /٨١

٢- يحيى بن حمزة العلوى / الطراز / جـ ١ / ٢٤٨

٣- راجع الدلائل / وسنفصل القول فى مدى امكانية استعارة العلم فى الجزء الخاص بأقسام الاستعارة ٠

٤- الدلائل (ط الشيخ شاكر) ص ٤٣٢

ويكون لقولنا " رأيت أسدا " مزية على قولنا " **رأيت شبيها بالأسد** " وقد علمنا أنه محال أن يتغير الشىء فى نفسه ، بان ينقل إليه اسم قد وضع لغيره ، من بعد أن لا يراد من **معنى** ذلك الاسم فيه شىء بوجه من الوجوه ، بل يجعله كأنه لم يوضع لذلك المعنى الأصلى أصلا ، وفى أى عقل يتصور أن يتغير معنى " **شبيها بالأسد** " بأن يوضع لفظ " أسد " عليه ، وينقل اليه ؟ (١) وأعلم بأن العقلاء بنوا كلامهم ، إذا قاسوا ، وشبهوا ، على أن الأشياء تستحق الأسامى لخواص معان هى فيها دون ما عداها ٠ (٢)

ولقد رأيته يؤكد هذا الاتجاه فى عبارة أخرى حيث قال :

" أفترى أن لفظ " **الأسد** " لما نقل عن " **السبع** " الى "**الرجل** " .... أحدث هذا النقل فى أجراس حروفه ، ومذاقتها وصفا صار بذلك الوصف فصيحا ٠" (٣)

وهذا معناه أن معيار الفصاحة هنا هو صورة المعنى التى كان بسببها المعنى آنق وأعجب ، أى أن كلام عبد القاهر هنا كلام فى فصاحة تحدث من بعد التأليف من أجل المعنى ، وهذا بخلاف الفصاحة التى توصف بها اللفظة المفردة ، من غير أن يعتبر حالها مع غيرها ٠ (٤) أو حالها بعد استعارتها ووضعها فى سياقها ، فقولنا عن الرجل بأنه شجاع معنى غفل ، موجود فى كلام الناس جميعا ، أو هو معنى عامى معروف فى كل جيل وأمة ، لكن أنظر فى قول **المتنبى** : - (٥)

نَحْنَ رَكْبٌ مِلْجِنِّ فِى زِىِّ نَاسٍ : فَوْقَ طَيْرٍ لَهَا شُخُوصُ الجِمَالِ

" كذلك سبيل المعانى ، أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا ، عاميا ، ..... ثم تراه هو نفسه وقد عمد اليه البصير بشأن البلاغة ، وأحداث الصور فى المعانى ، فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يغرب فى الصنعة ، ويدق فى العمل ، ويبدع فى الصياغة " ....

انظر إلى قول الناس : " الطبع لا يتغير " ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه " فترى معنى غفلا عاميا معروفا ، ثم انظر إليه فى قول **المتنبى** :

يُرَادُ مِنَ القَلْبِ نِسْيانُكُمْ : وتأبى الطِّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ

١- السابق ص ٤٣٣
٢- الدلائل (ط الشيخ شاكر) ٤٣٣
٣- السابق / ٤٦٠
٤- السابق / ٤٢١
٥- الدلائل / ٤٣٤ ـ وهو فى ديوانه " ملجن " والأجود أن تكتب (م الجن) ، أى من الجن ، وهو حذف فى الحرف مشهور ٠ راجع حاشية ص ٤٣٤ من الدلائل .

فتجده قد خرج فى أحسن صورة ، وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شىء بعد أن لم يكن شيئا ٠ (١)

لذا فمن قال فى بيت " **لبيد بن ربيعة** "

وغَدَاةِ ريحٍ قَدْ كَشَفْتُ وقِرَّةٍ : إذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمامُهَا

إن الشاعر قد استعار لفظ " **اليد** " للشمال فقط أخطأ ، ونظر الى اللفظ نظرة قاصرة ومبتورة ، ونسى أن الاستعارة تقوم على المعنى ، وإنما المعنى هنا على أنه أراد أن يثبت للشمال فى تصريفها " **الغداة** " على طبيعتها ، شبه الإنسان قد أخذ الشىء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد ، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد ، استعار لها اليد ، وما دام الأمر كذلك ، أى عدم امكاننا تقدير " **النقل** " فى لفظ اليد ، كذلك لا يمكننا أن نجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ ٠ (٢)

كذلك الأمر فى نظائره ، مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشىء عضوا من أعضاء الإنسان ، من أجل اثباتهم له المعنى الذى يكون فى ذلك العضو من الإنسان ، كما فى بيت الحماسة لتأبط شرا :

إِذَا هَزَّهُ فِى عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ : نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ

فنحن لا نستطيع أن نزعم فى بيت الحماسة أنه استعار " **لفظ النواجذ** " ولفظ " **الأفواه** " ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أنه يكون فى المنايا شىء قد شبهه بالنواجذ ، وشىء قد شبهه بالأفواه ٠ ولكن الحق أن يقال :

إنه لما أدعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هزَّ السيف ، جعلها لسرورها بذلك تضحك ، أو فى " **صورة** " من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور (٣)

وهو مبالغة فى وصف معنى الشدة والغلبة واليأس ، فبمجرد هز السيف تسر المنايا وتستبشر بظفر يحصد الأرواح ، ويحسم النهاية ، وعلى ذلك ، فان لم يكن نقل الاسم تبعا لنقل المعنى ، لم يكن فى الاستعارة مبالغة ، لأن لا مبالغة فى إطلاق الاسم المجرد عاريا عن معناه ، فضلا عن عدم تصور النقل البتَّة فى كثير من الاستعارات، دون نظر إلى سياق الاستعارة ذاتها ، وكلية علاقات الألفاظ فى داخلها،

١- الدلائل ص ٤٢٣

٢- راجع الدلائل / ص ٤٣٥ / ٤٣٦

٣- راجع الدلائل ص ٤٣٦

وكلية علاقات الألفاظ فى داخلها ، وطبيعة تكوينها ، كالذي ذكرناه فى البيتين السابقين وكالذي يتضح فى بيت **المتنبى** :

خَمِيسٌ بشَرْقِ الأرْضِ والغَرْبِ زَحْفُهُ : وَفِى أُذُنِ الجَوْزَاءِ مِنْه زَمَازِمُ (١)

فنحن لا نستطيع أن نقول هنا : انه شبه شيئا بالأذن ، وإنما المعنى على أنه لما أراد أن يجعل الجوزاء تسمع على عادة القوم فى جعل النجوم تعقل ، ووصفهم لها بما يوصف به الأناسى ، أثبت لها " **الأذن** " التى يكون بها السمع من الأناسي ٠

وهذا معناه : أننا لا نستطيع أن نزعم أنه ها هنا قد استعار " **الأذن** " لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أنه يكون فى الجوزاء شيء قد شبه بالأذن حتى نزعم أنه نقل لفظ الأذن إلى الجوزاء ، وإنما المعنى على أنه لما أدعى أن الجوزاء تعقل وتسمع ، أراد أن يبالغ فى أمر مشاركتها ، المعرفة والسماع بمقدور جيش الممدوح ، فأثبت لها الأذن ليعلم الجميع أن الممدوح له من الجيوش الزاحفة والجحافل المنتشرة شرقا وغربا ما لم تجهله مسامع النجوم فى سمائها البعيدة ، فقد سمعت الجوزاء " زمازم " هذا الجيش أي " أصواته" تتداخل ويختلط بعضها ببعض من كثرة الجند وعظم أمرهم ، وقد قطعت هذه الزمازم أبعد المسافات لشدتها ٠ ولعل **المتنبى** قد خص الجوزاء بالذكر من سائر النجوم ، لأنها على صورة إنسان ٠

كل ذلك بيان لمن عقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء ، ولكنها " **ادعاء** " معنى الاسم (٢) وعلى ذلك يثبت عبد القاهر أن المعنى فى الاستعارة يعرف من طريق **المعقول** دون طريق **اللفظ** " وحكم الاستعارة فى ذلك حكم " **الكناية والتمثيل** " (٣) وهذه مزية لا يجهلها – كما يقول عبد القاهر : إلا عديم الحس ، ميت النفس ، لأنه من مبادىء المعرفة التى من عدمها لم يكن للكلام معه معنى ٠ (٤)

وقد رتب شيخنا على هذه المناقشة " **لأمرا لمعنى** " فى الاستعارة بيان مفهوم قضية " **التفسير** " وأن التفسير لا يمكن بأى حال أن يكون كالمفسر ٠

ولو قال قائل ، أن التفسير بيان " للمفسر ، فلا يجوز أن يبقى من معنى المفسر شيء لا يؤديه التفسير ولا يأتى عليه " (٥)

١- البيت فى الدلائل ص ٤٣٦ – وفى الديوان بشرح أبى البقاء العكبرى جـ ٣ ص ٣٨٤ – والزَّمَازِم : الأصوات المختلطة المتداخلة
٢- الدلائل ص ٤٣٩
٣- السابق ص ٤٤٠
٤- السابق ص ٤٣٠
٥- السابق ص ٤٢٦

فان تجويز ذلك القول محال ، **لأنه لا يزال يبقى من معنى المفسر شيء لا يكون إلى** العلم به سبيل ٠ (١) **ولما كانت الدلالة فى المفسر دلالة معنى على معنى ، وفى** التفسير دلالة لفظ على معنى ، كان " للمفسر " **الفضل والمزية على التفسير** ٠ (٢)

ثم يتفرع عن ذلك بيان الرأى " **فى ترجمة** " الشعر وشرحه ، **وكل ذلك سنناقشه** فيما سيلى من أحكام تترابط وتتداخل موضوعاتها ومضامينها **لتكون رؤية علمية** دقيقة ترتبط بنظريتى الأدب والنقد التى طالما رأينا المحدثين **عربا كانوا أو غربيين** يتحدثون عنها فى إطار بحوثهم عن الصورة الأدبية ، وخصائصها ، **مما نراه جاثما** وراء كتابات ناقد وبلاغى مثل **عبد القاهر** فى القرن الخامس **الهجرى**٠

ومن هنا لم تعد مسألة " **النقل** " فى تعريف الاستعارة **تروق رؤية عبد القاهر** البلاغية لطبيعة الاستعارة ومكانتها بين الفنون الأخرى مثل التشبيه ، **فعملية النقل** – كما سيأتي القول فيما بعد – فى التشبيه واضحة **إلا أنها فى الاستعارة " ادعاء "** معنى الاسم للشىء ، لا نقل الاسم عن الشىء ، **أما قول من قال :**

" إنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له فى اللغة ، " ونقل " لها عما وضعت له "

كلام قد تسامَحُوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة " **ادِّعَاءَ** " **معنى الاسم ، لم يكن** الاسم مُزَالاً عما وُضِعَ له ، بل مُقَرًّا عليه (٣) ، **بمعنى أن استعارته فى** ضوء

" **الادعاء** " لا تُلغى وجوده الأصلى ومدلوله الأول فى اللغة ذلك الذى وضع من أجله أساسا قبل أن يدخل فى إطار تصوّر استعارى ما٠ لذلك رأيناه ينكر على " **القاضى الجرجانى** " أمر " **النقل**" فى تعريفه الاستعارة حيث يقول **القاضى** :

" الاستعارة ما اكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصلى ، ونُقِلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها ٠ " (٤)

وليؤكد عبد القاهر ذلك كعادته فى تقليب النظر **فى أوجه القضايا التى يناقشها فق** قال :

" فإذا ثبت أن ليست " **الاستعارة** " نقل الاسم ، ولكنه " **ادعاء** " **معنى الاسم** ، وكنا إذا عقلنا من قول الرجل ، " **رأيت أسدا** " ، **أنه أراد المبالغة فى وصفه** بالشجاعة ، وأن يقول : إنه من قوة القلب ، **ومن فرط البسالة ، وشدة البطش ، وفى**

١- السابق ص ٤٢٦
٢- الدلائل ٤٤٤
٣- راجع الدلائل ص ٤٣٧
٤- راجع الدلائل ص ٤٣٧ + ٤٣٤

أن الخوف لا يخامره ، والذعر لا يعرض له ، بحيث لا ينقص عن الأسد لم نعقل ذلك من لفظ " **الأسد** " ولكن من ادعائه معنى الأسد الذى رآه " (١)

وهذا معناه أن القصد فى الاستعارة هو إثبات معنى يريده المستعير ليس هو المعنى الأول الخالص للفظ المستعار ، ولكنه معنى يستدل عليه من معنى هذا اللفظ المستعار ، فالأسد هنا لايقصد من استعارته لفظه من حيث هو أسد بشكله وهيئته ولبدته ، وإنما يستنبط من المعنى الأول فى (**لفظ الأسد**) معنى ثانيا هو ما ذكرناه من فرط الجرأة وشدة البطش ، وغير ذلك مما يؤكد أن الاستعارة إنما تكون فى المعنى وليست فى اللفظ من حيث هو ٠

ومصطلح النقل هنا الذى يرفضه عبد القاهر ، وينحيه جانبا عن مفهومه ، ومفهوم غيره ممن استعملوه ضمن مصطلحات كلامهم ، يذكرنا بمصطلح " **الاستبدال** " الذى ساد تفسير الاستعارة عند معظم النقاد " **الغربيين** " والذى يعزى الى الناقد " **ماكس بلاك** " وتتلخص نظريته فى أن " **الاستعارة** " كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة أو التناسب ، وبعبارة أخرى : بسبب شبه فى الصفات أو العلاقات أو النسب ، وهذا ما يوجد فى معجم أكسفورد نفسه ، وفحوى هذا الرأى ، أن المعنى الذى تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة حرفية مساوية له (٢) وهو ما أسماه The substitutions ٠

ويوضح " **ماكس بلاك** " هذا المفهوم بمثال تطبيقى إذ قال : " **وعلى ذلك فإذا أخذنا هذا المثال " ريتشاردز أسد** " فإننا نجد أن المعنى الحرفى الذى تعبر عنه الاستعارة هو على وجه التحديد " **ريتشاردز شجاع** " ٠(٣)

والاستعارة طبقا لهذا المفهوم – بوصفها بديلا عن معنى حرفى كما يرى " ماكس بلاك " هى فى رأيى لا تعدو أن تكون نوعا من الزخرفة ، والزينة ، فهناك المعنى النثرى القبلى ، ثم بعد ذلك يزخرفه الشاعر بالاستعارة ٠ فضلا على أن الغرض هنا – كما يقول الدكتور مصطفى ناصف – لا يخرج على الإمتاع والتسلية ، ولهذا لا يمكن أن يكون للاستعارة مكان جدى فى مناقشاتهم.(٤)

قصارى القول :إن المستعار فى الحقيقة هو المعنى لا اللفظ بعينه ، وما يصدق على الاستعارة يصدق على الكناية والتمثيل ،

١- الدلائل ص ٤٤٠
٢- د٠ مصطفى ناصف : نظرية المعنى ص ٨٤
٣- Max Blac : Models and metaphors 33
٤- د٠ مصطفى ناصف : نظرية المعنى ٨٥

وعلى الرغم من أن التشبيه أرضية الاستعارة وأساسها إلا أنها – أى الاستعارة تمتاز عنه بالمبالغة والإغراق فى " **التخييل** " الذى هو بمثابة " **ادعاء**" أن المشبه هو عين المشبه به على أساس تخيل اتحادهما فى الحقيقة ، فإذا قلنا مثلا : رأيت حاتما نريد شخصا كريما ٠ فإننا نلاحظ قوة الشبه وهو الكرم فى المشبه ،ثم يذهب خيالنا إلى أبعد من ذلك ، فندعى أن هذا الشخص لا يشبه حاتما ولكنه حاتم نفسه ، وها هوذا الذى دعا عبد القاهر إلى القول : بأن الاستعارة قائمة على " **الادعاء** " لا النقل ، بمعنى أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلى واحد ، ثم إن مرد هذا الادعاء كما قلنا فى البداية هو الإغراق فى التخيل ، وليس الأمر عند هذا الحد وحسب ، بل والمبالغة فيه بتعظيم وجه الشبه أو تجسيمه حتى يطغى على أوجه التخالف بين طرفى المشابهة ، فتتفاعل الأطراف ، وينمى المعنى وتثرى الاستعارة ثراء حقيقيا ، مما يجعل المعنى الشعرى بخاصة رسما دائريا يصعب أن نقرر فيه نقطة البدء ، ونقطة النهايـــة ، وكلما أمعنا النظـــر فى مســألة التركيب بدا لنا أن الشـــعر " **نشاط لغوى** " **خالق للمعنى** ، وأن فهم هذا الشعر بوصفه نشاطا لغويا متميزا لا يمكن استنتاجه بعيدا عن دوائر التصور البيانى والاستعارى منه خاصة ٠

ثم هناك مفهوم ثان يتوصل إلى معنى التعبير الاستعارى من خلاله عن طريق نوع من " **القياس** " ، أو " **المقارنة** " بين طرفيها فعلى سبيل المثال عندما سمى " **شوبنهاور** " **البرهان الرياضى** " **مصيدة** " فئران فانه طبقا لهذا المفهوم الثانى للاستعارة ، كان يعنى بطريقة غير مباشرة ، أن البرهان الرياضى يشبه مصيدة الفئران من حيث أن كليهما يقدم مكافأة مضللة يستدرج بها ضحاياه شيئا فشيئا ٠ (١)

ولعل الفارق الأساسى بين المفهوم الذى يعد الاستعارة بديلا عن معنى حرفى وهذه الحالة الخاصة منه ، والتى تعد الاستعارة نوعا من المقارنة ، هذا الفراق يتضح بجلاء إذا نظرنا إلى هذا المثال القديم ، وهو " **ريتشاردز أسد** " على ضوء كل من هذين المفهومين ، وجدنا أنه فى حال المفهوم الأول يكون معنى الاستعارة تقريبا المعنى نفسه إذا قلنا " **ريتشاردز شجاع** " – وبالمفهوم الثانى يكون معنى الاستعارة تقريبا هو " **ريتشاردز يشبه الأسد** " " **فى كونه شجاعا** " وهذه العبارة الأخيرة الموضوعة بين قوسين تفهم ضمنا فى حالة التعبير الاستعارى ولكنها لا تذكر صراحة ٠ (٢)

وعلى أية حال ، ففى كلا المفهومين السابقين يؤخذ التعبير الاستعارى على أنه ينوب عن تعبير حرفى مكافىء ، ومساو له تماما من حيث المعنى ٠

١- Max Black : Models and metaphors – 35

٢- السابق ٣٦

ونعود فنقول : لقد رفض عبد القاهر مسبقا هذا المضمون ، كما أن نظرته الى الاستعارة فى داخل التركيب ، وفى إطار نظام العبارة اللغوية ، ومبدأ العلاقات المعنوية بين أجزاء البناء ، ترفض رفضا باتا العبارة الأخيرة من عبارات "ماكس بلاك " والتى يقول فيها " المعنى الذى تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة حرفية مساوية له ٠"

فالأسلوب الاستعارى لا يمكن أن يتساوى مع أى تعبير آخر غير استعارى يؤدى المعنى نفسه ، ذلك لأن الاستعارة لا تقدم المعنى ، بل تقدم لنا هيئة الإحساس بالمعنى الذى عبر عنه تركيبها وبناؤها٠

إن فلسفة عبد القاهر هذه قائمة أساسا وراء نظرة محددة أشرنا اليها منذ قليل ومؤداها أنه لا يمكن أن يتساوى " المفسر مع التفسير " والا كان تفسير القرآن" مثلا معجزا على النحو نفسه ، وبالقوة نفسها التى يكون بها القرآن الكريم المفسر معجزا ، وكأن تفسير الصورة الشعرية بحلها إلى تعبير غير صورى بليغ بالقدر نفسه ، وذلك غلط منهم ، لأنه انما كان للمفسر الفضل ، والمزية على التفسير من حيث كانت الدلالة فى المفسَّر دلالة معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على لفظ ، وكان من المركوز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يُصَرَّحَ به ، ويُذكر باللفظ الذى هوله فى اللغة ، وعُمِدَ إلى معنى آخر ، فأشير به إليه ، وجُعِلَ دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية ، لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحا ٠ (١)

ومن هذا النص نستخلص أن معنى الاستعارة لا يمكن أن يكون هو الاستعارة ذاتها ، ثم إن أى تعبير غير استعارى يظن أنه أدى معناها ، لا يكون أبدا مساويا لها فى البلاغة ، والوضوح ، والجمال ودرجة التأثير٠

وقد يهمس فى نفس الإنسان شىء يظن من أجله أنه ينبغى أن يكون الحكم فيه والمزية التى تحدث بالاستعارة ، أنها تحدث فى المثبت دون الإثبات ، وذلك أن نقول:
إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة ، وجدناها ، إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه ، وأنه قد تناهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به فى المعنى الذى من أجله شبه به ، وإذا كان كذلك ، كانت المزية الحادثة بها حادثة فى الشبه ، وإذا كانت حادثة فى الشبه كانت فى المثبت دون الإثبات ، والجواب عن ذلك أن يقال :
" إن الاستعارة "لعمرى تقتضى قوة الشّبه ، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذلك سبب المزيَّة ، وذلك أنه لو كان ذلك سبب المزية ، لكان ينبغى اذا جئت صريحا : فقلت : رأيت رجلا مساويا للأسد فى الشجاعة وبحيث لولا صورته ،

١- راجع دلائل الاعجاز (ط الشيخ شاكر) ص ٤٤٤

لظننت أنك رأيت أسدا ، وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة ، أن تجد لكلامك المزية التى تجدها لقولك : رأيت أسدا ، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون. (١)

كل ذلك يعلل السبب فى رفض عبد القاهر مصطلح " **النقل**" الذى شاع فى تعريفها قبله ، كما أنه دلالة على عمق نظرته ، وربط الصورة الاستعارية بالمعنى النفسى ، وعدم عدها تلاعبا لغويا .

الاستعارة إذن عنده تعبير يحمل شحنة من المشاعر ، يؤديها عن طريق التبادل فى المعنى الذى يتبعه تبادل فى اللفظ بين وحدات اللغة ، وحين يتم بناؤها المعنوى ، فإن جمالها يكون فى تناسق هذا البناء الذى يحمل شحنة معينة من المشاعر ، ولا يمكن بعد ذلك لنثر كلماتها أن يغنى فى أداء المعنى ، أو فى عملية التأثير التى هى الهدف.

ثم إننا نلحظ ناقدا جادا مثل " **ايفور أرمسترونج ريتشاردز** " يستغل مصطلح النقل فى تعريفه الاستعارة بعد أن **جرده من سذاجة التبادل اللفظى** ، وضحالته وأكسبه عمق المعنى الشعورى ، عندما نظر إلى الاستعارة بوصفها نوعا من (**التفاعل**) وهذه النظرة نص عليها " **ماكس بلاك** " نفسه . (٢)

ومفهوم " **ريتشاردز** " هذا الذى ينظر إلى الاستعارة على أنها نوع من " **التفاعل**" بين المستعار والمستعار له ، يخلصنا من عيوب استاتيكية المفهومين السابقين (**الاستبدال والمقارنة**) ، وجمودهما ، وهو فضلا عن ذلك يقدم لنا نفاذا أكثر عمقا فى طبيعة الاستعمالات الاستعارية وحدودها .

يقول " **ريتشاردز** " :
عندما نستخدم الاستعارة فى أبسط صورها ، فإنه يكون لدينا فكرتان عن شيئين مختلفين ، والفكرتان تتفاعلان معا ، وتدعمها كلمة مفردة أو عبارة يكون معناها ، هو محصلة هذا التفاعل . (٣)

١- دلائل الاعجاز /٤٤٤
٢- Max Black : Models and metaphors P.P 25 – 27
٣- I.A. Richards : Philosophy of Rhetoric - 93

إذن الاستعارة عند " **ريتشاردز** " ليست بعيدة عن كونها نوعا من المقارنة ، ولكنها مقارنة مبنية على " **التفاعل**" بعكس ما نجد من مفهوم المقارنة فى البلاغة الكلاسيكية ، فالمقارنة من منظور هذه البلاغة قائمة على أوجه الشبه ، سواء كانت حسية أم معنوية ، أم كانت نوعا من القياس ، أى تشابها بين النسب ، ولذلك يقول " **ريتشاردز** " نفسه :-

إن المقارنة بوصفها تأكيدا على المشابهة ، هى الطابع العام فى كتابات القرن الثامن عشر ، حيث كان المستعار له هو الجانب الأعظم أهمية فى الاستعارة ٠ (١)

ويقدم لنا " **ريتشاردز** " مثلا يوضح به معنى " **التفاعل**" قائلا :-

" أن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا ، نحن لا نفهم هذين الرجلين فهما أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما ٠ " (٢)

معنى ذلك أن " **التفاعل** " حادث فى تركيب عضوى ، لا فى تركيب منطقى ، لأن الأخير موصوف بالآلية ، أجزاؤه مستقلة ، أما التركيب الفنى العضوى فيعنى أنه علاقة الجزء بالجزء تلك التى تتضمن – فى ذاتها – علاقة الجزء بكل التعبير ، ومن هنا يقتضى الفهم العضوى لبنية الاستعارة أن نقول :

" إن الاستعارة تقدم إلينا حدودا لا وجود كاملا لها فى خارج التعبير الذى أنتجته هى نفسها ٠" (٣)

كما يقدم ريتشاردز لنا مثالا شعريا يوضح به معنى " التفاعل" بين المستعار والمستعار له ، وكيف أن أحدهما يعدل من وجود الآخر ، ويضونه من الداخل ، وكيف أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل أهمية عن أوجه التشابه ، والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار ، والمستعار له ، وأوجه الشبه ، وأوجه الاختلاف هى " المعنى الكلى " الشعرى الذى تقدمه لنا الاستعارة ٠

١- Philosophy of Rhetoric 123

٢- راجع للدكتور ناصف / الصورة الأبية /١٤٢

٣- الصورة الأدبية / ١٤٣ وراجع فى نظرية المعنى فى النقد العربى / فصل المقارنة والتفاعل ص ٨٤ وما بعدها

يقول الشاعر (**دونهام**) وهو من شعراء القرن السابع عشر فى انجلترا مخاطبا نهر " **التايمز** "

هــــل يمكننــــى أن أنســـــــــــاب مثلك
وأن أجـــعل فى مجــراك قُدوتى العظيمة ؟
بقدر ما هـــو الموضـــوع الذى أكتب فيه
عميق أنت ، ومع ذلــك صــــــــــاف
وديـــع أنت ، ومع ذلك لســت بطيئـــــا
قوى دونَما هِياج ، ممتلىء ، دونَما فيضان ٠ (١)

ويمكننـا القـول بـأن : انسياب عقـل الـشاعر هنـا هـو المـستعار لـه ، وأن النهـر هـو المستعار منـه ، ومـن الملاحـظ أن فـى الأبيـات الأخيـرة تبـديلا متكـررا للمـستعار ، والمستعار له ، ولاتجاه التحول بينهما ٠ (٢)

أما قوله : " **قوى دونما هياج** " فانها تنتقل من العقل إلى النهر ٠ وقولـه : " **ممتلىء دونما فيضان** " فإن الكلمات هنا تنتقل مرة أخرى من النهر الى العقل٠

وعلى ذلك فان النهر " **وهو المستعار** " فـى الأبيـات الـسابقة ، لـيس مجـرد زينـة أو زخرف ، وليس دلالة على معنى عقلى غير فاعل ، بل إن المستعار منه وهو " **النهر** " لا يزال يتحكم فى الكيفية التى يتشكل بها المستعار له ، وهو عقل الشاعر ٠

ولا أشك فى أن العلاقة بين النهر وعقل الشاعر علاقة جديدة تهبنا معنى عميقا جاءنـا مـن جدليـة التفاعـل والتـداخل بـين العمـق والـصفاء ،والوداعـة وعـدم الـبطء ، والقـوة والهياج دونما فيضـان ، وهكذا تتولـد الدلالـة الاسـتعارية منفعلـة متفاعلـة بـين أطـراف الصورة ، بين العالم الخارجى ويمثله النهر ، والعـالم الـداخلى للـشاعر ويمثلـه طبيعـة تفكيره وتأملاته ، وبهذا التناسق ، والتوافق بـين ذاك العـالم الخـارجى والعـالم الـداخلى تبدو لنا جدة الصورة ، ونضارتها ، بحيث تغدو الحاجة الروحيـة الملحـة الـى علاقـات الدفء والمحبة بين كل ما يشارك فى الكون والحياة ٠ وهـذا كلـه بمثابـة دعـم لتـصور الحياة والإحساس بها ، مما يؤكد دوما أن الشاعر يتخيل أن محبة ما قـوام العلاقـة بـين الأشياء والنفس كما قلنا ٠

الأمـر إذن فـى مـسألة " **التفاعل** " لـيس أمـرا قائمـا علـى مجـرد المـشابهة الـصرف والوضـوح الخـالص ، ولكن كلما زادت المشابهة خفاء ازداد حسن الاستعارة ٠

١- Philosophy of Rhetoric 12
٢- السابق ١٢١

وعلى هذا تأتى الاستعارات على درج ومراتب ، أدناها ما تعافه النفس عندما يؤلف الكلام فيها بطريقة يفصح فيها بالتشبيه ، وهذا مرده إلى درجات التفاعل ومستويات النظم ، ومراتب " **الادعاء**" وكل ذلك رهن قدرات الأديب ، لذا فالاستعارات من هذا المنظور لا تستوعبها قسمة ، ولا يحيط بها باب أو تصنيف ٠

ليس أدل هذا كله من قول شيخ البلاغة :
" واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه اختفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا ، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ، ويلفظه السمع"(١)

وجدير بالذكر أن مصطلح " الادعاء " هذا الذى حل محل مصطلح النقل عند عبد القاهر ، مصطلح يتناسب مع طبيعة الاستعارة من حيث أنها عمل فنى مبنى على الخيال كما قلنا ، انه يتفق وما تستلزمه الاستعارة من قدرة على رؤية حقائق الأشياء التى تدل عليها الألفاظ حتى يمكن الادعاء ، ويؤمن الخطأ فيه ، وحتى يستطيع المدعى أن يدرك الفروق الدقيقة بين هذه الحقائق ، وأن يختار من المعانى ما يكون معبرا عنها٠

ولقد أخطأ كثير من الأدباء فى عملية " **الادعاء**" هذه ، لأنهم لم يؤتوا حظا من الدقة فى الرؤية ، والأصالة فى اختيار صورهم ، ولعل للثقافة بمعناها الواسع دورا كبيرا فى دقة هذا الادعاء أو عدم دقته ، فضلا عما لعامل الزمن من أثر فى طبيعة التصرف فى المعانى والتوليد فيها ، والتأليف بين المتنافر من أجزائها ، والشارد من دقائقها ، وفى ابتكار صور جديدة لا تنبو عن الذوق ، ومن أمثلة ذلك ما استحسن من استعارات أمرىء القيس ، وزهير،والنابغة ، وغيرهم من شعراء العصور المتأخرة ، كأبى تمام ، والبحترى ، والمتنبى، وفيها من الطاقة الإبداعية والجدة ، ما لم يتوفر لشعراء كثيرين فى عصورهم ٠

والحقيقة أن فكرة " **الادعاء** " هذه فكرة طريفة جديدة ، أدت بالإمام عبد القاهر إلى أن جعل الاستعارة على ضربين ، وقد سبق الحديث عنهما فى بيان الأقسام ، فهناك ضرب تعير فيه المشبه به المشبه وتجريه عليه (٢) أو أن تسقط ذكر المشبه من البيْن وتطرحه ، وتدَّعى له الاسمَ الموضوعَ للمشبه به ، كقولك : " **رأيت أسدا** " تريد رجلا شجاعا ٠ وهو ما عرفه البلاغيون بعد عبد القاهر " **بالاستعارة التصريحية** " وهى التى ينقل فيها الاسم عن مسماه الأصلى إلى شىء آخر ، وكأنك تدل به على صفة لموصوف مثل " **كلمت أسدا** " وأنت تعنى رجلا شجاعا ٠

١- الدلائل (ط ١٩٦٩) ص ٤٠٤
٢- أسرار البلاغة / ٢٤٢ ودلائل الإعجاز /٦٨

وضرب آخر ، تعود البلاغيون أن يضموه إلى الضرب الأول ، وهو يختلف عنه ، وهو ما عرف بعده " **بالاستعارة المكنية** " لأن الاسم لا ينقل فيها عن مسماه الأصلي ، وإنما يثبت لشيء (**المشبه**) لازمة لشيء آخر ،(**المشبه به**)كقولنا : " **يد الريح تضرب ضربا عنيفا**" فإننا لا نزعم أن ههنا نقلا ، إذ ليس المعنى أننا شبهنا شيئا باليد ، بل المعنى أننا أردنا أن نثبت للريح يدا ، فالمشبه به لا يلقانا مباشرة ، وإنما يلقانا بما أضيف منه الى المشبه ، هذه الإضافة هى " **اليد** " مضافة الى الريح ٠

والأمر نفسه ينطبق على مثل قول " **لبيدين ربيعة** "

وَغَداةِ ريحٍ قَدْ كَشَفْتُ وقِرَّةٍ : إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

مستشهدا به على رفضه مصطلح " النقل" مؤكدا على منطق الادعاء فى الاستعارة يقول :

" واعلم أن فى " **الاستعارة** " **ما لا يُتصور تقدير النقل البَتَّةَ** " إذ لا خلاف فى أن "**اليد** " استعارة فى البيت ولكنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ " اليد " قد نقل عن شيء إلى شيء ، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئا باليد ، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ " اليد " إليه ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال فى تصريفها " الغداة" على طبيعتها ، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد ، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد ، استعار لها " اليد " ، وكما لا يمكنك تقدير النقل فى لفظ اليد ،كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ ، وكذلك الأمر يكون فى نظائره مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عضوا من أعضاء الإنسان من أجل إثباتهم له المعنى الذى يكون فى ذلك العضو من الإنسان ٠ (١)

يتضح ذلك أيضا فى بيت الحماسة (**لتأبط شرا**) حيث قال :

إذَا هزَّهُ فى عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ : نَواجِذُ أفْواهِ المَنَايَا الضَّواحِكِ

فانه لما جعل المنايا تضحك ، جعل لها الأفواه ، والنواجذ التى يكون الضحك فيها ، فإننا الآن لا نستطيع أن نزعم فى بيت الحماسة هذا ، أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه ، لأن ذلك يوجب المُحَال ، وهو أن يكون فى المنايا شيء قد شُبه بالنواجذ وشيء قد شُبه بالأفواه ، فليس إلا أن نقول :
إنه لما ادَّعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف وجعلها لسرورها بذلك

١- الدلائل /٤٣٥

تضحك ، أراد أن يبالغ فى الأمر فجعلها فى صورة مَنْ يضحك حتى تَبْدُوَ نواجِذُه من شدة السرور ٠ (١)

ولعل الفرق واضح بين النوعين ، فوجه الشبه فى النوع الأول (**التصريحية**) موجود فى المشبه وهو " **الرجل**" ، فى قولنا " **رأيت أسدا** " نعنى رجلا شجاعا٠

أما فى النوع الثانى (المكنية) فلا يوجد وجه شبه ، وإنما هو وصف تكسبه المشبه (الريح) وتعطيه له ، إذ تجعل – كما فى المثال السابق للريح يدا ، وقوة ، وتصرفا ٠

وعلى هذا ، فالاستعارة المكنية لا تقوم على مجرد التشبيه ، وإنما تقوم على بث الحياة ، والحركة فى المشبه لغرض المبالغة ، لذا عدت الاستعارة المكنية عند البلاغيين أبلغ وأعقد من التصريحية ، على غرار ما أوضحناه من قبل ٠

هذا ، ولعل فكرة الادعاء هذه فكرة مهمة ، لأن عبد القاهر – كما يقول الدكتور شوقى ضيف ، يرتب عليها أن الاستعارة عمل عقلى ٠ (٢)

ومعنى هذا ، أن التصرف فى الاستعارة يحتاج إلى عمل العقل ، لأنها لا تطلق على المشبه إلا بعد ادعاء دخوله فى جنس المشبه به ، لأن نقل الاسم وحده لو كان استعارة لكانت الأعلام المنقولة ، كيزيد " ويشكر " استعارة ، ولما كانت الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، لأنه لا بلاغة فى إطلاق الاسم المجرد عاريا عن معناه ٠ وقد يسأل سائل : إن البيان عند عبد القاهر إذن مجرد إقناع منطقى ؟ ، والإجابة : أن البيان ليس عنده مجرد إقناع منطقي عقلى مجرد بحكم مؤدى المعنى ، ولكن للتصوير قيمة كبيرة فيه من حيث تأثيرُه فى النفس ، وهو يصل إلى الإدراك العقلى عن طريق التشبع الحسى ، ولهذا كان الخيال عند عبد القاهر أداة من أدوات الإقناع ، ولمسألة الخيال ، وصلته بالاستعارة عند عبد القاهر وغيره فصل خاص فى هذا المبحث٠

١- الدلائل / ٤٣٦ + ٤٣٧

٢- د٠ شوقى ضيف / البلاغة تطور وتاريخ / ٢٨٣

وإذا أردنا أن نزداد علما بالذي ذكرناه ، فلننظر إلى قول " **ابي نواس** " :

(سَقَتْهُ كفُّ اللَّيْلِ أكْؤوسَ الكَرَى).

وذلك أنه لا يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف ، ولا أراد ذلك في الأكؤس ، ولكن لما كان يقال : سكر الكرى ، وسكر النوم ، إستعار للكرى الأكؤس ، كما إستعار الآخر الكأس في قوله :" **وقد سَقَى القومَ كأسَ النّعْسةِ السَّهرُ** " ، فإنه لما كان الكرى يكون في الليل جعل الليل ساقيا ، ولما جعله ساقيا ، جعل له كفا ، إذ كان الساقي يناول الكأس بالكف . (١).

ومن اللطيف النادر في ذلك ، ما تراه في آخر هذه الأبيات ، **وهي " للحَكَم بن قَنْبَر "** :

وَلَوْلا اعتِصَامِي بِالمُنَى كلّما بَدا : لِي اليَأْسُ مِنْهَا لَمْ يَقُمْ بالهَوَى صَبْرِي .
ولولا انتظارِي كُلَّ يَوْمٍ جَدَي غَدٍ : لَرَاحَ بِنَعْشِي الدافِنُونَ إلى قَبْرِي
وقد رَابَنِي وَهْنُ المُنَى وانقِبَاضُها : وَبَسْطُ جَدِيدِ اليَأْسِ كَفَّيهِ في صَدْرِي

ومؤدي تعليق عبد القاهر علي هذه الأبيات : ليس معني أنه استعار لفظ الكفين لشيء، ولكن علي انه أراد ان يصف "اليأس" بأنه قد غلب علي نفسه، وتمكن في صدره ، ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون فيه الرجل بفضل القدرة علي الشيء، وبأنه مُمَكّن منه، وأن يفعل فيه كل ما يريد ، كقولهم: **"قد بسط يديه في المال ينفقه ويصنع فيه ما يشاء** ، فليس لك إلا أن تقول : إنه لما أراد ذلك، جعل لليأس **"كفين"** ، واستعارهما له ، فأما أن توقع الاستعارة فيه علي **"اللفظ"** ، فما لا تخفي استحالته علي عاقل.(٢)

<u>وأقول:</u>
إن الاستعارة في أبيات " **الحَكَم بن قَنْبَر"** ، لم تقع علي اللفظ، لأنها ليست محض مجاز خال من الدلالة، وإنما هي مصدر المعني الذي يؤخذ من مجموع التلقي، وقد انفعل الشاعر بمشكلته، فعبر عنها بمعادل استعاري يفصح عن مشاعره ، ويكشف عن مكنون نفسه.
لقد اعتصم بالمني ، وانتظر من الغد عطاءً مأمولا يغير حاله، ولولا تمسكه بالأمل في غد أفضل لفني ، وانقطع عن الدنيا ، إلا أن حاله بقيت علي ما هي عليه مع صاحبته ، وأخذ الشك يتسلل إلي نفسه ، بعدما أصاب الضعف والوهن أمنياته ، وآماله ، فإذا به يجد نفسه فريسة يأس لم يعهده من قبل ، إنه يأس جديد خاص به ، تمكن من كيانه كله، فلا يشعر به إلا هو ، وقد أحاط به يطوقه ويخيم عليه ، يكاد يصيبه في مقتل.

---

(١)الدلائل / ٤٦١ ـ وصوره البيت كاملا:
"اقول والرَّكْبُ قد مالتْ عَمائِمُهُمْ : وَقَدْ سَقَى القومَ كَأْسَ النَّعْسَةِ السَّهَرُ"
والحكم بن قنبر شاعر عباسي توفي سنه١٠٨ هـ
(٢) الدلائل/ ٤٦٢

لقد بني عبد القاهر اتجاهه نحو المعني علي اساس ان **"الاستعاره ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس ، والقياس يجري بما تعيه "القلوب"** ، وتدركه العقول، وتُستَفْتي فيه الأذهان، والأفهام، لا الأسماع، و**"الآذان"**(١)

لذا ، فلا شبهه عنده في ان الحسن والقبح لا يعترض الكلام بالاستعارة وسائر أقسام البديع إلا من جهة المعاني خاصة، من غير ان يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد و تصويب.(٢)

ويعود الشيخ ليؤكد أن المبالغه التي تدعي للاستعارة ليست في هذا المعني نفسه الذي يقصد إليه المتكلم ، ولكن في طريقه إثباته المعني ، وتقريره إياه ،وهذا بطبيعة الحال لا يمكن معرفته إلا من السياق الذي وجدت فيه الاستعارة.
لذا نراه يقول:-

"وهل تجد أحدا يقول : هذه اللفظه فصيحة، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمتها معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ ، وهل قالوا : لفظة متمكنة، ومقبولة ، وفي خِلافِها قلقة، ونابية، ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكُّن عن حسن الاتفاق بين هذه و تلك من جهة معناها ، وبالقلق و النبُوِّ عن سوء التلاؤم، وأن لأولي لم تلتق بالثانية في معناها ، وأن السابقه لم تصلح لأن تكون لِفْقًا للتالية في مُؤدَّاها". (٣)

بل ليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعني الذي تريد، والغرض الذي تؤم، وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور و النقوش ، فكما أنك تري الرجل قد تَهَدَّي في الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش في ثوبه الذي نسج إلي ضرب من التخيُّر ، والتدبُّر في أنفُس الأصباغ ، وفي مواقعها ، ومقاديرها، وكيفية مَزْجِهِ لها، وترتيبه إياها إلي ما لم يَتَهَدَّ إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغْرب ، كذلك الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم." (٤)

---

(١) الاسرار/٢٠
(٢) الاسرار/٢٠
(٣) الدلائل(طالشيخ شاكر) ص٤٤
(٤) السابق ص ٨٧/٨٨

إنها فكره " **التشكيل الجمالي للصورة**" ، تلك التي يلهج بذكرها النقاد في عصرنا الحديث ، هذا التشكيل الجمالي هو ما نعبر عنه بالشكل ، أو العلاقات اللغويه التي يبدعها الأديب، والتي من خلالها يمكن أن تحل صورة محل الواقع، لا العكس ، وعلي ذلك يصبح تشكيل الشاعر المعني في الاستعارة تشكيلا جماليا بوساطته يتخطي حاجز المدركات العقلية متغلبا علي قيود المادة الوسيطة **(اللغة)** في الفن الأدبى ، وهذا لا يتم إلا عبر الشكل، أو الصورة ، أو الصياغة، لذلك قال **"شيللر"** :
" إن ما تتأثر به كلية الإنسان هو الشكل وحده ولا يتأثر بالمضمون الخالص إلا فُرادي المَلَكَات."(١)

وبعد ، أفليس هذا الضرب من التفكير النقدي والبلاغي الذي صدر عن عبد القاهر في القرن الخامس الهجري هو صوره مطابقه لما قاله شيللر ولما قاله "ريتشاردز" في العصر الحديث؟ ، بلي، لقد أكد ريتشاردز الحقيقه نفسها عندما قال :-

" إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات ، ولكنه يعمل من خلال خلق الأشكال ، وصياغتها وسبكها ، لكننا إذا تساءلنا عن هذا الذي يشكله أو يصوغه ، أو يمنحه قالبا معينا ، أجبنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئا عن هذا الذي لا شكل له ، ولا قالب، إن أمام الشاعر دائما أنماطا عالية من الصياغة يهدف إلي تحقيقها وهو لا يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة، إن عمل الشاعر هو الاحتفاظ بالروح الانسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة ، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات ، وكيفيات ، ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات و تفاعلها من طاقات مختلفة.

كما قال أيضا:
" إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخري التي صاحبته، وظهرت معه ، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يقدرا إلا بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطوالها الأخري التي تري معها ، كذلك الحال في الألفاظ ، فإن معني أي لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ."(٢)

---

(١) راجع التربيه الجماليه للإنسان – تأليف فريدريش شيللر – ترجمته الي العربيه د/ وفاء محمد ابراهيم ط الهيئه المصريه ص٩١

(٢) philosophy of Rhetoric p.55/69/70
وراجع الدلائل ص٣٣/٣٤ تجد المفهوم نفسه

وكذلك يذهب " **ريتشاردز** " فيما سماه " **قضية ممارسة اللغة**" إلي أن الفضيلة ، والمزية في أي كلام إنما ترجع إلي مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضعها الصحيح ، يقول:-

" إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة ، إنما ترتدّ أولا وأخيرا إلي ما يحققة الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام ، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستخدمها ، ونحن بصدد تقويم الكلام ، أو مناقشة ما فيه من جمال .. مثل : الانسجام ، الإيقاع ، والنسج ، والسلاسة ، الطلاوة ، والتأثير ، وغير ذلك من صفات الجودة ، ليست إلا نتجية لقدرة الكاتب علي استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها . "

وان أية قطعة أدبية لايرجع تحقيقها لهذه الصفات أو مثلها إلا لقدرتها علي تحقيق التفاعل بين أجزائها ، والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها . إن لكل سياق وضعه الخاص ، ومن ثم يختلف معني الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه ...إن هذا هو المبدأ الذي قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئا مقررا أو معترفا به " (١)

ومن ذلك نستطيع القول بأن نظرية المعني التي أقام عبد القاهر عليها فهمه وظيفة الاستعارة ، قد رأت أن طبيعة ، لغة الشعر تعتمد علي المفارقة ، فلغة الشعر لغة مفارقات ، وهي لغة تقوم الدلالات فيها بدور كبير في إثراء المعني ، والمعني الذي قصده شيخنا هو كل ما ينتج عن السياق الاستعاري من فكر ، وإحساس ، وصوت وصورة ، وموسيقي .

إنه عالم الشاعر عند " **كروتشيه** "، وهو عالم يخلو من التفكير والنقد ، والفلسفة ، فهو عالم الخيال المطلق ، بينما الفكر المجرد والفلسفة عالمها الواقع والحقيقة ، والفلسفة تقتل الشعر . (٢)

لذلك كان الشعر فى معان يضيق النثر عن شرحها ، وشى من العبقرية الذي يفهمه الإنسان بحسه لا بعقله ، كما يقول " **آلان** " . (٣)

من هنا كانت إساءة فهم الشعر ، والتقليل من أهميتة مردها قبل كل شى إلي المبالغة في أهمية العنصر الفكري ، ولكننا نستطيع أن نتبني بصورة أوضح ، كيف أن الفكر ليس هو العامل الأول في الشعر حينما ننظر إلي تجربة الشاعر نفسه لا إلي تجربة القارىء (٤)

---

(١) نقلا عن قضايا النقد/ الدكتور محمد زكي العشماوي / ٢٢١ – (ط ١)

(٢)ابن رشيق للدكتور عبد الرءوف مخلوف ص ١٢١

(٣)روز غريب : النقد الجمالي ٩٨

(٤)ريتشاردز : راجع "**العلم والشعر**" ص ٣١ وما بعدها

ان المعني الذي قصد إليه " **عبد القاهر**" في الاستعارة ، ليس المعني الغفل الخام الذي يؤخذ من ظاهر لفظها ، وإنما هو كل العناصر التي ذكرناها مجتمعة ، من فكر ، وصوت ، "**وإحساس** "، وصورة ، وخيال .

ولعل أوضح مثال علي ذلك تحليله الاستعارة في الأبيات التي تروي لكثير عزة ، او ليزيد بن الطثرية:-

** وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًي كُلَّ حَــــاجَةٍ : وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
وَ شُدَّتْ علي حُدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا : ولم ينظرْ الغَادِي الذي هو رَائِحُ
أَخَذْنَا بأطْـــرَافِ الأَحَــادِيثِ بَيْنَنَا : وسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيّ الأَبَاطِحُ.(١)

إذ علق عليها بقوله:-

" **راجع فكرتك ، واشحذ بصيرتك ، وأحسن التأمل ، ودع عنك التَّجوُّزَ في الرأي ، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم ، وحمدهم وثنائهم ، ومدحهم منصرفا إلا إلي استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتي وصل المعني إلي القلب مع وصول اللفظ إلي السمع .... وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال:-**

"ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًي كَلَّ حَاجَةٍ"

فعبَّر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها ، وسُنَنِهَا، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم ، ثم نبه بقوله:

" ومَسَّحَ بالأرْكانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ"

علي طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال:-

"أَخَذْنَا بِأطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا"

فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من زمِّ الركاب ، وركوب الرُّكْبان ، ثم دل بلفظه " **الأطراف**" علي الصفة التي يختص بها الرِّفاق في السفر ، من التصرُّف في فنون القول، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتظرفين (٢) من الإشارة و التلويح و الرمز و الإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضْل الاغتباط ، كما توجبه ألفة الأصحاب وأُنَسَة الأحباب ، كما يليق بحال من وُفِّق لقضاء العبادة الشريفة ، ورَجا حُسْنَ الإياب ، وتَنَسَّم روائحَ الأحبَّة و الأوطان ، واستماع التهاني و التَّحَايا من الخُلاَّن و الإخوان.

---

(١) الأسرار(ط الشيخ شاكر)/٢٢ – وتُروي أيضا "للمقرَّب بن كعب" راجع هامش نهاية الإيجاز للرازي تحقيق د/ بكري شيخ أمين ص٢٥٥ – وانظر معاهد التنصيص ١٧١/١ – والخصائص لابن جني ص ٢١٨/١

(٢) "المُتَظَرِّفون" من الظَّرْفِ ، وهو البَرَاعة ، وذكاء القلب ، وبلاغة اللسان وحُسْن العبارة.

ثم زَانَ ذلك كلَّه " باستعارةٍ " لطيفة ، طَبَّق منها مَفْصِل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلُطف الوَحْي والتنبيه ، فصرح أولا بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرَّواحل ، وفي حال التوجُّه إلى المنازل ، وأخبر بعدُ بسرعة السير ، وَوَطاءة الظَّهر ،إذ جَعَل سلاسة سيْرِها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبْله ، لأن الظُّهور إذا كانت وَطيئةً وكان سيرها السير السهل السريع ، زاد ذلك في نشاط الرُّكْبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا .

ثم قال : " بأعناقِ المَطِيِّ " ، ولم يقل "بالمَطِي " ، لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ، وَيَبين أمرهما من هَوَادِيها وصدورِها ، وسائرُ أجزائها تستند إليها في الحركة ، وتتبعها في الثقل ، الخفّة وتُعبِّر عن المرح والنشاط ، إذا كانا في أنفسها ، بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس وتَدُلّ عليها بشمائل مخصوصةٍ في المقاديم .

فقل الآن : هل بقيت عليك حسنة تُحيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة لو ذُكِرتْ على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي ، وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها ، واكتست بهاءً بِمُضَامَّةِ أتْرابِها ، فإنها إذا جُلِيَتْ للعين فَرْدَة ، وتُرِكت في الخيط فَذَّة ، لم تَعْدم الفضيلة الذاتية والبهجة التي هي في نفسها مطوية – والشَّذْرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة ، واكتنافها لها في عنق الغادة ووصلها بريقَ جَمْرتها ، والتهاب جوهرها بأنوار تلك الدُرَر التي تجاورها ، ولألاء اللآلئ التي تُناظرها تزداد جمالاً في العين ، ولُطْف موقِع من حقيقة الزَّين .(١).

في هذا التحليل ، وقد آثرنا إيراد النص كاملا لأهميته ، نجد مفهوما كاملا لمعنى المعنى عند شيخ بلاغتنا ، فليس المعنى هو المحصول الفكري ، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض ، وكل ما نشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا ، ومعان .

والمعنى هنا بإيجاز ، إنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة ، وكانت السرعة في لين وسلاسة ، حتى كأنها كانت سيولا ، وقعت في تلك الأباطح فجرت بها .

إن للمعاني في هذه الأبيات جاذبية حسية حَرَكية ، فأعناق الإبل تنساب ، وتشبه حركتها حركة الموج صعودا وهبوطا ، ومن الجائز أن تكون الاستعارة في البيت الأخير ذات دلالة" **أسطورية** " غائرة ، بحيث تعني توزع النفس ، وخروج العواطف عند حدود الضبط ، والنظام التام ، فسيل الماء الذي استخدم في التعبير عن العودة ، وهي من التصورات الأساسية الثرية في العقل البشرى ، يصحبه قدر من الإحساس الكامن بالتوتر ، هناك رنّه حزن وألم وضعف غامض تشيع في الأبيات

١- الاسرار / ص٢٢/ ٢٣/ ٢٤ .

وحينما يقول الشاعر: قضينا كل حاجة ، نستطيع أن نلاحظ بعض البواعث التي تدعو إلى فكرة التوكيد ، كذلك لدينا مسْح الأركان ، والمسْح عملية تعبر عن مواجهة الضعف ، كان المسح في كثير من استعمالاته محاولة للتغلب على هذا الضعف البشري ، ويزكو هذا المعنى قليلا حينما نقدر قول الشاعر :" **ولم يَنْظُر الغادي .. الخ** " ، والنظر لا يستقل تماما عن استعمالاته السابقة في معنى العناية والتعاطف ، وحينما نقول : إن الأباطح سالت بأعناق المطيّ ، وننظر – مَلِيًّا – في فكرة " **التفاعل** " نجد أن مغزي هذا المسيل للأعناق أصبح صورة من التطلع المستمر للإنسان ، المعاني إذن ليست معزولة عن بعضها ، ولقد استطاع الشاعر بهذا المفهوم أن يصرفنا بمهاراته عن ظواهر المحسوسات إلى وقْع الموصوفات في النفس والخاطر ، لأن شعوره من داخل نفسه ، ويمتلئ به وعيه (١).

لقد اتخذ عبد القاهر من فكرة " **النظم** " منطلقا نقله إلى أُدق ما نفذ إليه في سياق تلك النظرية . فقد انتقل من تفاوت الدلالات ، إلى مرحلة لم ينتبه إليها أحد من قبل من النقاد ، وقد أسعفته نظرية "**الجاحظ** " في "**المعاني المطروحة في الطريق**" على ذلك ، فقد خُيل إليه أن الناس حين أساءوا فهم نظرية " **الجاحظ** " لم يلحظوا تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة ، فقولك : خرج زيد ، قول تصل فيه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده ، ولكنك حين تقول :
" **هو كثير رَمَاد القِدْر** " او " **رأيت أسدا** " وأنت تريد رجلا شجاعا ، أُو " **بلغني أنك تقدِّم رجلاً ، وتؤخر أخرى** " ، فإنك في مثل هذه الأقوال تطرح أولا **دلالة أوَّلية** تنتقل منها إلى **دلالة ثانية** ، وتصل بها إلى **غرض جديد** ، إذ قد عرفت هذه الجملة ، فها هنا عبارة مختصرة ، وهي أن تقول :" **المعنى** " و" **معنى المعنى** " ، وتعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر (٢)
" **وجملة الأمر ان صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر** " (٣)

هذه المعاني الأُخر هي زيادة في هيئة الكلام ومبناه – او كما يقول الشيخ – " **زيادة فيه ، وفي حكم الخصوصية في الشكل ، نحو أن يُصَاغ خاتم على وجه ، وآخر على وجه أخر تجمعهما صورة الخاتم ، ويفترقان بخاصة وشئ يعلم ، إلا أُنه لا يعلم منفردا** " (٤).

١- راجع الدكتور ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ص ٩٦ / ٩٧ .
٢- الدلائل / ص ٢٦٢/٢٦٣.
٣- الدلائل / ص ٢٦٥ .
٤- الدلائل / ٢٦٦ .

ومن مرحلة " **معنى المعني** " يجئ " **علم البيان** " ،ومباحث عبد القاهر له ، وهذا واضح في منهجه في تحليل الاستعارة في الأبيات السابقة ، إنه يردُّ كل الخصائص والميزات حتى ولو كانت حالات نفسية أو شعورية ، إلى مدى ما استطاعه الأثر الفني من الانتفاع بمختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذاك .

ومن هنا وجدنا الناقد " **بروكس** " لا يميز ما هو (فن) عما هو " **غير فن** " إلا بالشكل الفني ، كذلك فعل " **فريد ريش شيلر** " وما الشكل الفني إلا مجموعة العلاقات بين عناصر العمل الفني التي تحدد طبيعته ، إنه التشكيل الجمالي الذي يقوم به الفنان ليخلق كائنا جديدا تتجمع جزيئات مادته وتتركز عناصره المتباينة في صورة نهائية هي العمل الفني ، وإن اجتماع هذه العناصر على النسق الذي انتظمها في داخل العمل هو الذي يثيرنا إثارة فنيه خاصة ، يمكننا أن نتبينها ، ونميز بينها ، وبين لون الإثارة الحياتية التي تحدثها أي من هذه العناصر في الحياة العامة (١).

ولعلنا نلمح في هذا الكلام كله رؤية "**هربرت ريد** " الذي يقول :"**إن القوي التي تمنحها البلاغة للأسلوب تظهر أولا في طريقة رص الكلمات ، ثم بعلاقتها بالفكرة ، هذه العلاقة نفسها هي التي تعطينا القدرة على العرض أو التعبير (٢).**

وهذا ما نجده أيضا لدى " **بريكان** " في كتابه المسمى " **بالاستعارة**" ، إذ إنه يؤكد على معنى التعبير أكثر من تأكيده على الفكرة المتضمنة ، مشيرا إلى أهمية العلاقات التي تتداخل في السياق مما ينتج عنه ذلك المعنى المعبر عنه سياقيا .

من هنا ، لا أعتقد أن هذا الذي ذكرته بعيد عن مفهوم عبد القاهر حول طريقة الشاعر في بناء وحدة خاصة للكلمات ، الأمر الذي يضيف إلى قوة الاستعارة ، كل ذلك يتضح لنا فيما طفق يعرضه من أمثلة أخرى يحللها ، ويعلق عليها ، من ذلك تعليقه المهم على قول " **ابن المعتز** " :

وإنِّي عَلَى إشْفَاقِ عَيْنِى مِنَ العِدَى : لَتَجْمَحُ مِنِّي نَظْرَةٌ ثُمَّ أُطْرِقُ (٢).

١- د. أحمد عبد السيد الصاوي : النقد التحليلي / ١٢٧/ ١٢٨ . وراجع " لفردريش شيللر " – التربية الجمالية للإنسان (طالهيئة المصرية العامة ١٩٩١/ ٩١/ ٩٢ .

٢- معنى الفن .

قائلا :
لتنظر فيه وتتأمله فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف ، انما هو لأن جعل النظر يجمح ، وليس هو كذلك، بل لأن قال في أول البيت (وإني) حتى أدخل اللام في قوله : (لَتَجْمَحَ) ، ثم في قوله : " ثم أطرق " ، وللطيفة اخرى نصرت هذه اللطائف ، وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله :" على إشفاق عيني من العدي .(١).

واقول :
لننظر فيه ونتأمله ، أن هذه الطَّلاوة ، وهذا الحسن ، إنما هو لأن جعل النظر (يَجْمَح)) ، وفي جموح النظرة ، وها هوذا مربط الفرس في الاستعارة ، دليل على اللهفة ، وشدة الشوق والحنين والترقب ، والأمر لا يقف عند هذا الحد ، بل لان قال في أول البيت : (وإني) ، ثم أُدخل اللام في قوله : (لتجْمح)وهو توكيد للجملة الخبرية يقوى شدة اللهفة ، ويجذّر رغبة عارمة ، وهياما جارفا لرؤية صاحبتة ، كل ذلك والعدى يرقبونه مما يتضح لنا في الجملة الاعتراضية بين اسم إن وخبرها في قوله :" على إشفاق عيني " وهي لطيفة أخرى من لطائف السياق تذكى التوتر ، وتزيد المعاناة ، معاناة اللهفة الحذرة ، الخائفة ، مما يوسع من نشاط الصورة وحيوتها ، بل وقدرتها على إذكاء روح المشاركة الوجدانية لدي القارئ ، مما يدفعه إلى الإشفاق هو الآخر على الشاعر .

ثم لأن قال :" ثم أُطرق " ،وهي لحظة التراخي التي تتأجج فيها حرارة الموقف كله مما يولد صراعا وتوتّرا ، إنها اللحظة التي تتوسط ما بين الرغبة والرهبة ، فلم تعد (ثم) هنا مجرد حرف عطف يفيد الترتيب والعطف مع التراخي وحسب ، وإنما أضاف معنى نحويا سياقيا – أسهم في خلق مساحة زمنية فاضلة بين رغبة وصول الشاعر هدفه ، وخوفه من الأعداء والرُّقَباء ، حتى لو لم يوجدوا في الواقع ، ففى الغالب الأعم ما تنتاب مشاعر الخوف والوجل دوما كل من تاق تحقيق هدف يريده خاليا من كل العقبات والملابسَات التي تنغص عليه وصوله مراده ، وتحول دون بلوغه غايته .

والاستعارة رائعة ليس من شك ، ولكن روعتها لا ترجع إلى مجرد استعارة الجموح للنظرة ، فإن الجموح وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير ، وهذا التلوين النفسي لولا تلك العناصر التي جمعها الشاعر ، والتي نجحت في الإفصاح عن حاله وعاطفته .

وعلى هذا فتنظيم الكلمات عنصر مهم في جماليات الاستعارة ، إذْ إن الاستعارة بنت سياقها ، تستمد منه قوتها وجمالها ، وأبعاد تأثيرها . ولقد لخص شيخنا هذا كله في قوله :

١- الدلائل /ص٩٩ والطَّلاوة وتكون بالطاء المشدة مفتوحة او مضمومة ، ومعناها الحسن .

" إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنَّظم ، والوقوف على حقيقته "(١).

ومن أجل ذلك راح عبد القاهر يقارن بين قوله تعالي :" **واشتعل الرأس شيبا** (٢) وقولنا :" **واشتعل شيب الرأس** " أو " اشتعل الشيب في الرأس " .

فلا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرا وإنما المراد إثبات شبهه ، فلما كان الشيب يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئا فشيئا حتى يحيله إلى غير حالة جعل كالنار التي تشتعل في الجسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان ، والاحتراق ، على سبيل الاستعارة ، فقد أعطى نسيج الآية شمول الشيب ، وعمومه ،وأخذه للرأس كلها (٣).
الشيب هنا شبيه بالنار ينافسها ، وهذه مفارقة رائعة ، هناك شعور بأن الإنسان ذرات تتفكك واحدة بعد الأخرى ،. فلماذا نهمل المفارقة بين الحياة وإيجابية عناصر الدمار والهلاك ، وفعاليتها . والموت قوة فعالة متماسكة تواجه الإنسان في صورة اشتعال شيب الرأس .

لكن كل هذه التأملات – كما يقول الدكتور مصطفى ناصف ، أيا كان حظها من الملاءمة ، لا تضرب في عقل الناقد العربي .

الناقد العربي يقول : النحو يسمى الشيب في الآية تمييزا ، "والتمييز" عند النحاة يعطى وضعا أقوى من الوضع العادي المتداول – التمييز هو تحسين صفة عادية يمكن وصفها في قولك : شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس ، الصفة العادية مفهومها أن هناك صفات أخرى ممكنة ، والتمييز ينفي ماعداها ، أي أن المعنى يعلو كما يعلو الممدوح وينفرد بنفسه كما ينفرد الرجل بالقوة والبأس ، عقلية المديح ليست منفصلة عن عقلية النحاة أبدا ، إنها عقلية تسيطر على مفهومات اللغة و الشعر ، مع أن النشاط اللغوي أو نشاط الشعر ، وروعة القرآن الكريم أجمل أثرا في اللغة العربية تستحيل إلى مثل هذه الأدوات (٤).

١- الدلائل / ١٠٠ .
٢- مريم / ٤
٣- راجع الدلائل / ص ١٠١ +٣٩٣+ ٤٠٢+٤٠٣ .
٤- راجع نظرية المعنى في النقد العربي ص ٦٤ .

ومن الأمثله الجديره بالنظر ، والتي ارجع فيها عبد القاهر روعه الاستعارة لما في السياق كله من خصائص النظم و التركيب و الترتيب ، في الفصل الذي عقده عن بديع الاستعارة ونادرها قول الشاعر(1)

الْيَوْمُ يَوْمَانِ قَد غُيِّبْتِ عَنْ بَصَرِي : نَفْسِي فِدَاؤُكِ مَا ذَنْبِي فَأَعْتَذِرُ؟
أُمْسِي و أُصْبِحُ لا أَلقاكِ وَ احَزَنَـا : لَقَدْ تَأَنَّقَ فِي مَكْرُوهِيَ القَدَرُ!!

ففي استعاره التأنق للقدر هنا غرابه و طرافه حقيقيه ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابه التي تدهشنا من استعاره "التأنق " للقدر ، ولكن الأمر هو في أن الاستعارة صادفت مكانها اللائق بالجو الذي جاءت لتعبر عنه ، إنها هنا تمثل قمة التطور في إحساس الشاعر ، عندما يتجمع و يتركز انفعاله حتي يبلغ أقصاه عندما نلتقي بالاستعارة في نهاية البيتين.

إن الذي مَهَّد لهذا التطور ما عرضه الشاعر علينا في البيتين من موقفه عقب هجر صاحبته له ، فهو منذ أن غابت في حال من القلق ، والبؤس ، والاضطراب، والأرق بحيث لم تعد حياته تجري كما كانت في سابق عهدها ، بل أبطأت أيامها، وطالت لياليها ، إذ إنه قال : " اليوم يومان" ،
ولِمَ نقول: أبطأت و طالت ؟ ، ولا نقول : إن الزمان في عُرْف الشاعر وفي نطاق مأساته ومشكلته قد توقف تماما ، فقد أصبح اليوم يومين، بل ثلاثه، واربعه، وهكذا - ، لقد تجمد الزمان في مكانه ، وكأني بالجملة الخبرية (اليوم يومان) قد جاوزت معناها الحقيقي ، إلي معني التوقف و الجمود ، فلم تعد الحياة تتجدد، ولم يعد هناك صبح يكشف وعدا جديدا مأمولا.

ثم لننظر إلي اللهفة المشوبة بالحسرة في قول الشاعر : (نفسي فداؤك) ، فنفسه وحدها فداؤها ، ذلك لأنه هو المعنيُّ بأمر حبها و التعلق بها و الرغبة في وصالها.

ثم إن غيابها ليس له من سبيل يبرره ، فقد (غُيِّبَتْ) عن بصره، وقد بني الفعل للمجهول ، إذن هو يجهل سبب غيابها ، فسبب غيابها أمر يكتنفه غموض ، أهو منها أم من غيرها ؟ ، إلا أن الأمر الثابت أنه لم يكن المتسبب في هذه الغيبة ، وذلك الهجران، ولعل عدم معرفه السبب الذي غَيَّبها عنه مما يؤجج الموقف ، ويزيد من حدة الصراع ، وهذا ما يؤكده بعد ذلك الاستفهام المجازي في قوله(**ما ذنبي فأعتذر؟؟**) معبرا عن مرارة الفراق ، وبراءة ساحته هو من أسبابه و دواعيه.

---

(١) دلائل العجاز/ ص٧٦

ثم يواجهنا الشاعر بحقيقة مرة في قوله: (**أمسي و أُصبِحُ لا أَلْقَاك**) ، وهي حقيقة مرتبطة بالايام التي أبطأت ، وطالت لياليها، بل توقف زمانها عن المسير، وكأني بالشاعر قد قامت قيامته ، ولم يعد يحتمل حدثا جللا لا يد له فيه.

بعد ذلك يفْجأنا شاعرنا بصيحة عويل وصراخ ، وألم عميق، في قوله: (**وَاحَزَنا**) ، وكأنه الزفرةُ الأُخيرةُ يتنفسها ، ثم تأتي سكتةٌ قصيرةٌ لا يمكن أن يغفلها القاريء في أثناء قراءته الصورة ، ليمثل معني ما تكنّه نفسه من أسي و لوعة ، يأتي بعدها الشاعر معلنا حقيقةً مأساته التي لا مردَّ لها ، فقد صادفه حظه التّعِس ، فليس موقفا عاديا هذا الذي يصفه ، بل لا بد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسةً خاصةً أحكم له فيها خيوط مؤامرة ، وقد تفنن في صنع مأساتها ، وحياكةَ خيوط شَرَكها بحيث حوصر بسيل هذه الآلام ، و المكاره و الآهات التي لم يعد يحتملها.

ومما كثر الحسن فيه بسبب النظم ، واحكام عنصر التداخل ، والتفاعل بين طرفي الاستعارة ، قول **المتنبي** مادحا : -

وقيدتُ نَفْسِي في ذُرَاكَ مَحَبَّةً : وَمَنْ وَجَدَ الإحْسَانَ قَيْدًا تَقَيَّدَا.(١)

فاستعارة القيد في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك تري العامي يقول للرجل يكثر إحسانه اليه ، وبره له حتي يتألفه ، ويختار المقام عنده ، قد قيدني بكثره إحسانه إلي، وجميل فعله معي ، حتي صارت نفسي لا تطاوعني علي تركه ، وانما كان ما تري من الحسن بالمسلك الذي سلك في النظم ، والتأليف.(٢)

<u>وأقول:-</u>

حقا لقد اضحي المعني المبتذل مؤثرا بعد أن دخل في بناء الصورة ، هذه الصورة التي دخلت بدورها في مفهوم الحب و الإحسان ، أضحي للقيد في الاستعارة معني روحي ، أضحي حبا، وإحسانا ، وطبْعا وخلقا ، وأصبح نوعا خاصا من العلائق تعلو به الصلة و الرابطة بين الشاعر و ممدوحه متسامية علي كل ما عداها من علائق تربط الآخرين به.

وعلي هذا الاساس الذي فصلنا فيه القول ، وضع عبد القاهر **<u>مقياس الصورة الأدبية الاستعارية ،</u>** وغير الاستعارية، وينحصر هذا المقياس في قدرة الصورة علي نقل الفكرة والعاطفة من خلال الصياغة الخاصة بها بأمانة و دقة ، والصورة علي هذا الأساس هي العبارة الخارجية للحال الداخلية، لذا كان الجمال عند (**جاريت**) ، " **هو دلالة الصورة علي الإحساس**"(٣) مما هو لدي عبد القاهر أيضا. بحكم مؤدي نصوصه.

---

(١) ديوان المتنبي (بشرح عكبري/ج١ ص٢٩٢

(٢) الدلائل ط الشيخ شاكر ص١٠٥ + ٤٩٠

(٣) جاريت : فلسفه الجمال ص ٦٨

إن خضوع الصورة الاستعارية في ترتيبها و تركيبها في النظم بحسب ترتيب المعاني المصوره في النفس ، كما ألح عبد القاهر دوما ، مما يجعلها توضح لنا مدي تماسك الإنتاج الأدبي ، وتعبيره كله عن لحظة شعورية واحده تسود بين أجزائه ، وان كل وصف تنعت به الصورة من جمال أو روعة ، أو قوة ، مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصوَّر من عقل المبدع وعواطفه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة و التعقيد، لذلك كانت الصفات الرئيسيه للآثار الأدبيه الجيده متمثله في شيئين هما : **الرقة،القوة** ، فالقوة توقظ انتباه القاريء ، وتصقل عقله بمعان رائعة حية، "والرقة" تبعث العاطفة صادقة ، وتلبس الأفكار جِدة و بهاءً،"" وعلي هذا، فالأدب الخالد يقوم علي "**عنصرين**" ، أولهما : الشعور الصادق ممتزجا بالفكر الصحيح ، وثانيهما: القدره البيانية التي تتجلي في إخضاع كليهما للآخر ، أي "**التصوير**". ""(١)

* بهذه النظره التي وجدناها عند "**عبد القاهر**" ، تكاملت نظريتا "**المعاني**" و"**البيان**" ، فقيمة الاستعارة او الكناية في قدرتها علي الامتزاج و الانصهار ، بغيرهما من عناصر التعبير الأدبى ، وهي لهما من حيث قدرتهما علي التفاعل مع غيرهما، إذ لم تعد في نظره الألوان البلاغية مجرد حلي لفظية، او بهرج من التعبير أو زخرف من الشكل، وهو بهذا المنهج وبتلك النظرة الثاقبة الواعية لا يفرق بين "**التعبير و الجمال**" ، ولعله في ذلك يخالف الكثير من الدارسين في ميدان البلاغة ممن يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه و استعارة ومحسنات، ويفردونها بالبحث و الدراسة ، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة ، يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل البعض يظن أن الاستعارة قيمة مستقلة عن السياق الذي وردت فيه ، مثلما كان يفعل "**ابن المعتز**" مثلا(٢) ، ومثلما نري لدي**ابن قتيبة** أيضا وهو يحلل الأبيات المنسوبه لكثيِّر عزة(٣)

ومثلما نري عند **صاحب الصناعتين**، فالاستعارة عنده تحسن المعرِض، وتؤدي معني التوكيد و المبالغة، وكأن الصورة البلاغية مجرد تنميق لصوره عارية في مقابلها علي حين أن النشاط الجمالي لا يعرف التجزئه ، وعلي ذلك ليست الاستعارة عنصرا خارجيا علي التفكير، وليست في أي مجال من مجالاتها عنصرا إضافيا زائدا او طارئا، بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها ، لأن الشاعر لا يخلق وحسب، لمجرد إعادة تكوين عناصرموجودة فقط ، نحن جميعا نعرفها ، بل هو يضيف إليها عناصر جديدة بفضل دقة ورهافة حسه ولذلك فهي تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية و تميز حقيقيين، ولذلك يخطيء من يظن أن الصورة الجميلة ليست شيئا عفوا، وإنما تتم بالإضافه ، والتحشية و التطريز.

---

(١) راجع للأستاذ أحمد الشايب : كتابه أصول النقد الادبي ٢٢٩/٢٢٨

(٢) راجع كرّسه باب الاستعارة في كتابه(البديع)

(٣) انظر هذا التحليل في الشعر و الشعراء/ج١ ٧٢ -٧٣

وعلي ضوء هذا المفهوم لم يقسم عبد القاهر مفهوم التعبير الفني إلي لحظتين:
لحظه التعبير بالمعني الخاص للكلمه، يعني الوصول الي التعبير، ثم لحظه"**زخرفه**" التعبير يعني تزويقه و تجميله، أو ليس هو القائل:-

"إذا وجب لمعني أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه إن يكون مثله أولا في النطق" (١)؟

إنها وحدةَ لا ينقسم عُراها بين "**اللغةَ و الشعر**" او بين "**اللغةَ و التعبير**".

" فأما أن تتصور فى الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعانى بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر فى النظم الذى يَتَواضَعُه البلغاء فكرا فى نظم اللفاظ، أو أن يحتاج بعد ترتيب المعانى إلى فكر تستأنفه لأن تَجىء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن، ووهْم يُتخيل إلى من لا يُوفى النظر حقه٠ " (٢) – وكيف تكون مفكِرا فى نظم الألفاظ، وأنت لا تعقل لها أوصافا، وأحوالا، إذا عرفتها عرفت أن حقَّها أن تُنظم على وجه كذا٠ ؟ (٣)

"كما أن العلم بمواقع المعاني في النفس ،علم بمواقع الألفاظ الدالهَ عليها في النطق." (٤) ، ولذلك فإن"**الكَلِمَ تترتَّب في النطق بسبب ترتُّب معانيهافي النفس.(٥)**

هذا بالنسبه لعمليهَ الإبداع، أما ما يخص القابل، فليس ثمهَ تجزِئه أيضا، تلحظ ذلك في كلام الدكتور محمد مصطفي هدارهَ، إذ قال:-

" الشعر فن يؤثر في نفس الإنسان بما فيه من جمال و متعهٌ، واثارهَ فنيهَ للاَحاسيس و المشاعر، ولا يمكن النظر إليه من ناحيهَ محتواه فحسب، أو من ناحيهَ شكله، وصورتهَ فالإنسان لا يتلقَّي تأثير الشيء الجميل مُجَزَّءا علي دفعات، ولكن الإحساس ينتقل إليه مباشرة، وتنفعل نفسه بالتأثير دفعهَ واحدهَ"(٦)

ولِمَ لا؟

"" وكيف يُتَصور ان يصعب مَرَامُ اللفظ بسبب المعني، واذا ظَفِرْتَ بالمعني، فاللفظ معك، وإزاءَ ناظرك؟...."(٧)

"وإنما كان يُتَصور أنْ يَصْعُب مَرَامُ اللفظ من أُجْل المعني أَنْ لو كنتَ إذا طلبتَ المعني فَحصَّلْتَه احتجت إلي أن تطلب اللفظ علي حِدَهٌ، وذلك مُحَال"(٨)

---

(١) الدلائل (ط الشيخ شاكر) ص٥٢
(٢) الدلائل/ص٥٢/٥٣
(٣) السابق ٥٢ /٥٣
(٤) الدلائل ٥٤
(٥) الدلائل/ ص٥٦
(٦) الدكتور هدارة : اتجاهات الشعر فى القرن الثانى الهجرى /٥٣٣ (
(٧) الدلائل / ٦٢ .
(٨) الدلائل /٦٢

وأن الكلمات " لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتًا ، وأصداء حروف ، لما وقع فى ضمير ، ولا هَجَسَ فى خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم وأن يُجْعَلَ لها أمكنة ، ومنازل ، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك " (١)

ولن تجد أيمن طائراً ، وأحسن أولا وآخرا ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان من أن تُرسل المعانى على سجيتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تُركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارِض إلا ما يزينها ، فأما أن تضع فى نفسك أنه لا بد من أن تجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين ، فهو الذى أنت منه بعُرْضِ الاستكراه ، وعلى خطر من الوقوع فى الذم ٠ (٢)

ويقول في موضع آخر :

واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته لم يَحْتَجْ واضعُه إلى فكرٍ ورويَّةٍ حتى انتظم ، بل ترى سبيله في ضمٍّ بعضه إلى بعض سبيل من عمد الى لآلٍ فخرطها في سلك لا يَبْغِى أكثر من أن يمنعها التفرُّق ، وكمن نَضَّد أشياء بعضها على بعض لا يريد من نَضَدِهِ ذلك أن تجئ له منه هيئةٌ أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين ، وذلك إذا كان معناك ، مَعْنًى لا تَحتاج أن تصنع فيه شيئا غير أن تعطف لفظاً على مثله (٣)

بل ليس من فضل و مَزِيَّة إلا بحسب الموضع ، وبحَسَب المعنى الذي تريد والغرض الذي تَؤُم ،وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ تعمل منها الصور والنقوش ، فكما انك ترى الرجل قد تَهَدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة ، والنقش في ثوبه الذي نسبح الى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها ، وترتيبه إياها إلى مالم يَتَهَدَّ اليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورتُه أغربَ ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ، ووجوهه التي علمت أنها محصولُ النَّظْمِ (٤).

هذه النصوص وغيرها كثير مما يؤكد فيها عبد القاهر على نظرية المعنى والسياق التي يعلم منها أن ليس لنا ، إذا تكلمنا عن البلاغة والفصاحة مع معاني الكَلِم المفردة شُغْل ، ولا هي منا بسبيل ، وإنما نعمد إلى الأحكام والمعاني التي تتراءي لنا ، تلكم التي تحدث بالتأليف و التركيب ، والاستعارة ليست بعيدة عن هذا كله . فإن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته كما سبق القول .

١- الدلائل / ٥٦
٢- الدلائل
٣- الدلائل /٩٦
٤- الدلائل ٨٨/٨٧

ولعل هذا كله ما نلمح فحواه ومفاده عند ناقد أوروبي معاصر مثل " **سيسيل داي لويس** " ، الذي يرى أن الشاعر يقوم عادة بنوعين من التنظيم ، أولها : تنظيم العلاقة بين النفس والأشياء ، وثانيها : تنظيم العلاقة بين الأشياء بعضها ببعض ، وهذا بطبيعتة لا يتم إلا في إطار من التكامل ، ومن الوحدة ، يقول " **لويس** " :

إن الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء ، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد مَيْل الكلمات لتحشى في الأشكال (١).

وإذا كان ها هوذا منهج عبد القاهر في القرن الخامس الهجري ، وإذا كانت ها هي ذي نظرتة إلى الصورة الأدبية ، التي لا تخضع عملية الخلق فيها ، للحظتين ، لحظة التأليف ، ثم لحظة تحسينه وزخرفته بالاستعارة وغيرها ، فإننا نرى ناقدا مثل " **بندتوكروشيه**" ، يرى أن هذا الاتجاه ملأ ساحة فلسفة الفن والجمال ، وخدع كثيرا من الناس ، ولذلك نراه يعلق على هذا المنحى بقوله :

لم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة مزَخْرَفة مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها ، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعداه إلى ميدان النقد .

كما يقول :

" ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء ، إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدينا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إذن بمزّخْرف (٢).

ويرى " **كروتشيه** " أن موضوع التفريق بين التعبيرين ، العاري ، والمزخرف راجع في الحقيقة إلى تأثير المنطق على أفكار الدارسين للغة ، الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفلسفة بالشعر ، والمنطق بالفن والجدل ، ولقد وجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا اللغة إلى لغتين ، أحداهما لغة علمية صارمة ، تستخدم في تاريخ ميدان الشعر ، والثانية لغة الاتصال التي تستخدم في ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما يقتصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبي سواء منه المزخرف أو غير المزخرف ، ذلك لأننا في مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا (٣).

١- سيسيل داى لويس : الصورة الشعرية ٧٧/٧٦
٢- بندتوكروتشيه : المجمل : فلسفة الفن ٦٤ /٦٥
٣- السابق / ٦٦

ولذلك هاجم " **كروتشيه** " بعنف تلك النظرة التي فصلت بين النحو والبلاغة، فقد ظن أصحاب هذه النظرة ، أنه ما دامت اللغة نحوا فينبغي أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية ، والذي زاد الأمر خطرا فرض النظرة المنطقية للغة سلطانها على منهج البلاغة ودراستها ، يقول **كروتشه** في ذلك بصراحة :

" على أن أسوأ الشرور التي سَبَّبها مذهب التعبير المزْخَرَف ، لتصنيف صور الفكر تصنيفا نظريا هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة ، فإذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد الى النحو ، وبالتالي إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوي ."

والواقع أن فساد اللغة المنطقي مرتبط ارتباطا وثيقا بالمذهب البلاغي في التعبير ، وهو يتقدم معه جنبا إلى جنب ، فقد نشأ معا في العصر اليوناني القديم ، معا يعيشان في أيامنا هذه رغم تعارض الأول مع الآخر وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد " الرومانتيكي " ، فأصبحنا نري لدي بعض المفكرين شعورا قويا بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق ،وإن هذا التوحيد محتوم وسهل ، ما دمنا فهمنا الفن على أنه " **حَدْس** " وفهمنا "**الحَدْس** " على أنه " **تعبير** " ووحدنا بذلك ضمنا بين التعبير واللغة ، وبهذا نفهم اللغة بمعناها الواسع (١).

وحين يهاجم " كروتشيه " هذه النظرة المنطقية إلى اللغة ، إنما ينبهنا عبد القاهر من قبله إلى خطورتها في دراسة الصورة الشعرية ، وفي دراسة الأدب ونقده بعامة .

لقد ظهرلنا ذلك من اعتداد عبد القاهر بدور (**الحَدْس**) في عملية الإبداع ، وفي سلطانه على عملية الخلق ، بحيث يجعلها متكاملة في لحظة واحدة ، لذا رأيناه يقول عن التأليف بين المتباعدات في الصورة التشبيهية ، والاستعارية وإحكام عملية الصهر بينهما :

" ليس التأليف بين المتباعدات في الجنس بحسن حتى تصيب شبها صحيحا معقولا ، وحتى يكون ائتلافهما الذي يُوجب تشبيهك من حيث العقل ، " **والحَدْس** " ، في وضوح اختلافهما من حيث " **العيْن والحِسّ** ". (٢)

١- راجع المجمل فى فلسفة الفن / ٦٦ حتى ٦٩

وعبارة عبد القاهر هنا صريحة ، في إن كلمة " **الحَدْس** " من صميم خطابة النقدي والبلاغي ، مستعملة لديه ، وفي عباراته السابقة مقابلة ملموسة لافتة للنظريتين الإدراك من داخل العقل ، وآليته (**الحَدْس**) ، والإدراك من الخارج ، وآليته(**العين**) ، و(**الحس**). (١)

وعلى هذا يتحتم على الشاعر أن يربط بين ما يعني والصورة المعبرة عن هدفه ، ويكون ذلك في " التشبيه " و" الاستعارة " متمثلا في إيجاد الاتفاق ، والارتباط بين المشبه والمشبه به مهما كانا مختلفين في الواقع الخارجي ، بحيث لا يكون وجودهما وجودا آليا بعيدا عن الهيئة والصورة المراد إخراجها ، فاتحاد الصور في النفس لابد وأن يليه اتحاد في النظم والتأليف.

ووجود الصور على هذه الشاكلة يكوّن البناء العضوي الحي في الشعر والذي يكون " سبيلنا في ضم صوره وأجزائه بعضها إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلٍ فَخَرَطَهَا في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نَضَّد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نَضَدِهِ ذلك أن تجيء له منه في هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين " (٢").

إذن عملية الإبداع ليست عملية آليه تتم على مراحل ، وإنما هي عملية " عضوية " تتحد فيها الصياغة والمضمون ، " فالآلية حيث تطبع المادة على شكل سبق تعيينه على نحو ما تعطى قطعة الصلصال الهيئة التي نريد أن نحتفظ بها حين تجمد ، لكن البنية العضوية تشكل نفسها من الداخل في أثناء نموها ، وكمال نموها هو عينه كمال شكلها ، إن الشكل الآلي لا ينبع من خصائص المادة ، أما البناء العضوي فتتحد فيه الصياغة والمضمون بحيث يبلغ الشاعر كلا منهما من خلال صاحبه " (٣).

معنى هذا أن لغة الشعر وصوره ، كما يقول "**بروكمان** " تمثل بُنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها خارج نظامها المتكامل ، كما لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ، ومعرفة وظائفها خارج سياقها ،وبينما تقوم جميع عناصر اللغة النثرية . العادية بوظيفتها التوصيلية ، تكتسب في لغة الشعر استقلالا خاصا وقيمة مميزة ، وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية والمراتب المسبقة ، كاشفة عن نوع من الدلالة الشعرية (٤).

١- الدلائل /٩٦
٢- الدلائل /٩٦
٣- الصورة الأدبية / ٢٠٨
٤- راجع نظرية البنائية فى النقد الأدبى للدكتور / صلاح فضل (ط ٢) ص ١٢١ /١٢٢

حقا إن النظرة " المنطقية " تحد من فهمنا للغة ، ووظيفتها ، وطبيعة تكوينها ، وطريقة استخدام صورها في التعبير الأدبي ، لذا رأينا كثيرا من النقاد القدامي مثل " السكاكي " وغيره يتأثرون بالنظرة العقلية الصرف التي سبقت تصورهم في فهمهم طبيعة لغة الشعر ، ذلك لأن مستوى الحياة العقلية لم يحسن التفريق التام بين الحكم الفني الوجداني بالحسن او القبح ، والحكم العقلي بالصواب والخطأ " (١)

وبذلك عُلِّمت البلاغة بطريقة المدارسة ، واستحال الاحتكام فيها إلى غير النظر العقلي ، والضبط المنطقي ، فخلف ذلك من مباحث بلاغتنا آثارا لا تزال هي الواضحة ، كاقتباس الظواهر الفلسفية في تعاريفها ، وتقاسيمها ، وضوابط بحثها ، والتزام الوفاء بذلك التزاما أخلَّ حتما بالظواهر الفنية الأدبية التي هي اللباب ، والجوهر فلا تذوّق ،ولا اتصال بالثروة الأدبية ، ولا تحكيم للذوق .

ولعل من عيوب هذه النظرة أيضا اهتمامها بالبحث في أجزاء الجملة في أبواب البيان الثلاثة ، وأولها الاستعارة ، لذلك كانت دائرة البحث محدودة بالألفاظ لا تنظر

---

١ - الشيخ أمين الخولى : فن القول ٨٢ + ١٧٠ وراجع شروح التلخيص جـ ٢ / ٢٩٠

في السياق بوصفة بناء عضويا متكاملاًولاإلي ارتباطات الجمل بعضها ببعض ، لذلك تشبث الأقدمون بحاجتنا للصور من اجل الإيضاح ومجرد التزيين لفكرة مسبقة ، وكأني بهم قد نظروا إلي الشعراء وقد استعملوا لغة ميتة بحيث يتخيل إليهم أن الصورة الجميلة ليست شيئا عفوا ، وإنما تحتاج في مرحلة مستقلة إلي أن تتم بالإضافة أو التطريز والتحسين.

ولقد ترتب علي ذلك الفهم ، خطا النقاد الذين يحسبون الرؤية المتخيلة ، ضرورة أولي في التذوق والإنشاء بحيث ينبغي أن نتخيل الصورة في وضوح كما يقدمها الشاعر ، وكثيرا ما ضل المتذوق الذي يسرف في طلب الرؤية الذهنية ، لأنه قد يلح علي معني المشابهه ونوع العلاقة مما يجعله يسرف في طلب الوضوح ، وقد نسي أن الاستعارة تصعّد الحسي ولا تكثفة ، وأن الشعر إنما تهمه المكونات الروحية فيما يقع عليه السمع والبصر.(١)

وامتداد لما وجدناه لدي شيخ البلاغة ومن لف لفه في نظرته إلي العني يمكننا إدراك معني **الفصاحة** التي تطلق علي الألفاظ وبلاغتها ، فهذه البلاغةَ والفصاحةَ لا ترجع إلي الألفاظ بشهادة الصفات التي توصف بها، وإنما ترجع إلي صورتها ، ومعرضها التي تتجلي فيه، وبعبارة أخري ترجع إلي نظمها، وما يطوي فيه من خصائص و مميزات.

معني ذلك أن هذه الصفات ليست لها في أنفسها ، وإنما هي صفات عارضةً لها في التأليف ، والصياغه بسبب دقائق بلاغيةً لم تكن لها من قبل سياقها الذي أخذت موقعها فيه.

هذا ، ويورد **عبد القاهر** بعد ذلك اعترافا بالمعني المتداول للفصاحةً التي توصف بها المفردات ، حيث يقول:-

"" اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلي قسمين : قسم تُعْزَي المَزِيَّةُ والحسن فيه إلي اللفظ ، وقسم يُعْزَي ذلك فيه إلي النظم ، فالقسم الأول، الكنايةُ، والاستعارةُ ، والتمثيل الكائن علي حد الاستعارة ، وما كان علي الجمله مجاز و اتساع ، وعدول باللفظ عن الظاهر."""(٢)

فإذا قلت: "**ألقي حبْله علي غَارِبِهِ**"كان له مأخذ من القلب لا يكون إذا قلت: " هو كالبعير الذي يلقي حبله علي غاربه حتي يرعي كيف يشاء، ويذهب حيث يريد – وعلي ذلك فأمر العبارة بالتمثيل الاستعاري لا يجهل المزيةً فيه إلا عديم الحس ميت النفس.(٣)

---

(١) راجع الصوره الادبيه/١٣٨/١٣٩
(٢) الدلائل/راجع٤٥١/٤٢٩/٤٣٠
(٣) راجع الدلائل/٤٣٠

أو ليس في هذا الكلام تفسير معني اللفظ بأنه "الصورة" التي تحدث في المعني عن طريق "الاستعارة" ، او "الكنايه" ، او "التمثيل" الكائن علي حد الاستعارة.؟ بلى ٠

اما القسم الثاني: فيلتقي بالنظم ، لأنه يري أن الفصاحة من خصائص النظم، والتأليف و فنيه الترتيب و التركيب ، وليست من خصائص "اللفظ" من حيث هو لفظ و نطق لسان. فالنظم طريقةٌ مخصوصةٌ في نسق الكلام، ولن يكون ذلك إلا بتوخِّي معاني النحو و أحكامه ، وفروقه ،ووجوهه ، والعمل بقوانينه و أصوله، وليست معاني النحو معاني ألفاظ ، فيُتصور أن يكون لها تفسير.(١)

ويرتب الإمام عبد القاهر علي قوله هذا ، أن الكلام إذا كان فصيحا من أجل مزية تكون في معناه ، فليس معني هذا أن يكون تفسير الكلام الفصيح فصيحا مثله، لأنه إنما كان للمفسَّر الفضل و المزية علي التفسير من حيث كانت الدلالةُ في المفسَّر دلاله معني علي معني ، وفي التفسير دلاله لفظ علي معني.(٢)

وهذا الكلام إنما يدلنا علي أن المعني في المفسَّر ليس هو معنى التفسير بعينه ومُحَال إذا كان المعنى واحدا أن يكون، إذ للمفسَّر فضل علي التفسير، وهذا الفضل مرده إلي أن لفظ المفسر دل علي معني ثم دل معناه علي معني آخر، وذلك لا يكون مع كون المعني واحدا ولا يُتصور.(٣)

"وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظه فصيحةُ ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمتها معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ "" (٤)

"" وهل قالوا : لفظةٌ متمكنةٌ ، ومقبولة، وفي خلافه قلقةٌ ونابيةٌ ، ومستكرههٌ ، إلا وغرضهم أن يعبِّروا بالتمكّن عن حسْن الاتفاق بين هذه و تلك من جهة معناها ، وبالقلق و النبوّ عن سوء التلاؤم ، وأن الأولي لم تلّق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقاً للتالية في مؤداها.؟""(٥)

معني ذلك أن الفصاحةَ لا توجب للفظةَ مقطوعةً مرفوعةً من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصوله بغيرها ، ومُعَلقا معناها لمعني ما يليها " **وها هي ذي الفصاحه التي تحدث من بعد التأليف ، دون الفصاحةَ التي توصف بها اللفظة مفردة ، ومن غير ان يعتبر حالها مع غيرها.""(٦)**

---

(١) الدلائل /٤٥٢
(٢) الدلائل /٤٤٤
(٣) الدلائل /٤٤٥
(٤) الدلائل/٤٤
(٥) الدلائل/٤٥
(٦) الدلائل/٤٢٢

ومما يشهد لذلك أنك تري الكلمه تروقك و تؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر (١) ثم يأتي الإمام عبد القاهر بأمثله علي ذلك من الشعر.(٢)

ثم يؤكد فكرته بقوله :
وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالي :" **وقيل يا أرضُ ابلَعِي مَاءَكِ ويَا سَمَاءُ أقْلعي وغِيضَ الماءُ و قُضِيَ الأمرُ و استوتْ علي الجُودِيِّ و قِيلَ بُعدًا للقومِ الظالمين""(٣)**
فتجلي لك الإعجاز، وبَهرك الذي تري و تسمع أنك لم تجد ما وجدت من المزيّة الظاهرة ، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلي ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وان لم يعرض لها الحسن و الشرف إلا من حيث لاقت الأولي بالثانيه، والثالثة بالرابعة.(٤)

وإن شككت ، فتأمل : هل تري لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها و أفردت ، لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآيه؟.
قل : ابلعي ، واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلي ما قبلها و ما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها. وفي النهاية سيتضح لك اتضاح لا يدع للشك مجالا ، أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كَلِم مفردة ، وأنّ الفضيله و خِلَافَها في ملائمة معني اللفظة لمعني التي تليها ، وما أشبه ذلك ، مما لا تعلّق له بصريح اللفظ(٥)

هذا ، وإذا كان الغلط قد دخل علي الناس حينما أرجعوا الفضيلة إلي اللفظ خاصة ، والا يكون لها مرجع إلي المعني، ولما أقروا هذا في أنفسهم حملوا كلام العلماء في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلي "**اللفظ**" علي ظاهره و أبوْا أن ينظروا في الألفاظ التي أتبعُوها نسبَتَهم الفضيله الي اللفظ مثل قولهم : " **لفظ متمكن غير قلق ولا ناب في موضعه**"، فيعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة وهم يعنُون نُطْقَ اللسان و أجْراسَ الحروف ، **ولكن جَعَلُوا كالمُواضَعَة بينهم أن يقولوا اللفظ ، وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعني و الخاصة التي حدثت فيه** ، ويَعْنُون الذي عناه "**الجاحظ**" حيث قال(٦)

---

(١) الدلائل /٤٦
(٢) راجع ما ورد في الدلائل من أمثله ص٤٧
(٣) الدلائل ٤٥- (هو د ٤٤)
(٤) الدلائل ص ٤٥ – و انظر تحليل الآيه الكريمة(من سوره هو د/٤٤) ص٤٦
(٥) الدلائل ٤٥- ٤٦
(٦) الدلائل ٢٥٦+ ٤٨٢

""" وذهب الشيخ إلي استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العربي ، والعجمي ، والحضري ، والبدوي ، وإنما الشعر صياغة ، وجنس من النسج ، وضَرْب من التصوير."""(١)

وها هوذا ما يمكن أن نطلق عليه ، الصورة الكلية، إذا نظرنا إلي مجموع السياق تركيبيا ، وترتيبيا ، ونسجا، ولمّا كان اللفظ هو الذي يرتب بحسب ترتيب المعني في النفس " تجوزوا فكنوا عن ترتيب "**المعاني** بترتيب "**الألفاظ**"، ثم اتبعوا ذلك من الوصف و النعت ما أبَانَ الغرضَ، وكشف عن المراد ، كقولهم: "**لفظ متمكّن**" ، يريدون أنه بموافقة معناه لمعني ما يليه كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه ، و"**لفظ قَلِقٌ نابٍ**" يريدون أن معناه غيرُ موافِقٍ لما يليه، كالحاصل في مكان لا يصلح له، فهو لا يستطيع الطّمأنينةَ فيه إلي سائر ما يجيء في صفة **اللفظ** ، مما يُعلم أنه مُسْتَعارٌ له من معناه، وإنهم نَحَلُوه إيَّاه، بسبب مضمونه و مُؤَدَّاهُ.(٢)

وفي موضع أخري، يري أن ها هوذا الحكم في **الاستعارة** خاصه ، فهي "" وان كانت في ظاهر المعاملة من صفة "**اللفظ**" ، فنقول " **هذه لفظة مستعارة**" ، وقد استعير للرجل الشجاع اسم الأسد، فإن مآل الأمر إلي أنّ القصد بها إلي المعني."(٣)

إنه المعني المحصل من مجموع البنية الاستعارية ، وقد تداخل طرفاها وتفاعلا فيما بينهما وبين السياق الذي وردت فيه ، بحيث يصبح المعني "مأخوذا من مجموع التلقي"(٤) ، أي أن محصول ارتباط الاستعارة بما قبلها وبما بعدها إنما هو داخل التركيب الذي يضمها نسيجه.

ها هوذا ما لهج عبد القاهر يؤكده مرارا وتكرارافي أكثر من مناسبة ، يقول: " **كيف و الألفاظ لا تفيد حتي تؤلّف ضربًا خاصا من التأليف، ويُعْمد بها إلي وجه دون وجه من التركيب و الترتيب.؟"""(٥)**

"وإذا كان كذلك فَبِنَا أن ننظر إلي التعليق فيها و البناء، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها ، ما معناه، وما محصوله.؟"(٦)

---

(١) الدلائل
(٢) الدلائل /٦٤
(٣) الدلائل / ٣٦٧
(٤) الاسرار/٣٦٠
(٥) الاسرار/ ٤
(٦) الدلائل /٥٥ وراجع/٥٤

إذن خلاصه هذا كله، أن كلمة "**الفصاحة**" لم تعد مجرد وصف للفظ المفرد من حيث خفته أو ثقله علي اللسان وحسب، إذ "لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة للفظ محسوسة تدرك بالسمع، أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب ، فمحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة ، لأنها لو كانت كذلك ، لكان ينبغي ان يستوي السامعون للفظ الفصيح في العلم بكونه فصيحا، وإذا بطل أن تكون محسوسة وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة ، فإنّا لا نعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس إلا دلالته علي معني، وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه، لا من جهه نفسه، وهذا ما لا يبقي لعاقل معه عُذر في الشك.(١)

ثم إن هذه الفصاحة التي يدعونها للفظ هي مُدَّعاة لمجموع الكلمة دون أحاد حروفها، ومجموع الكلمة لا تتحقق فصاحته إلا بوجود الكلمة في سياق، وبذلك أضحت الفصاحة صفة للأسلوب ، و للكلام مجتمعا، فلا فصاحة تتحقق إلا إذا علقت الكلم بعضها ببعض،وبني بعضها علي بعض، وجعلت هذه بسبب من تلك، فإذا كان المعني المعجمي المتداول للفظ معني خطابيا يتداوله الناس في أثناء أحاديثهم العادية ، فإن معني الكلمه في السياق يتبع معجم الشاعر و دلالات أسلوبه بحسب ما في نفسه من معني مُراد ، وبدون ذلك لا يتحقق للكلم مجتمعة معانيها الإضافية ، أو الثانوية، بل لا تتحقق لها أمكنة ومنازل، ومراتب بحسب ترتيب المعاني التي يُراد الإفصاح بها عما في النفس "" **بحيث لا يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلي فكر تستأنفه لأنْ تجيء بالألفاظ علي نَسقها، فباطل من الظن، ووهم يُتَخَيّل إلي مَنْ لا يوفي النظر حقه"(٢)** ، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلي أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، **وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق."(٣)**

"وأنها لوخلت حتي تتجرد أصواتا، وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هَجَس في خاطرٍ أنْ يجبَ فيها ترتيبٌ و نظم، وان يُجعل لها أمكنة ومنازل.(٤)

---

(١) الدلائل ص٤٠٧

(٢) الدلائل /٥٢/ ٥٣

(٣) السابق ٥٤ وراجع ص٤٥٤ تراه يكرر المضمون نفسه .

(٤) الدلائل /٥٦

إن مذهب عبد القاهر هو مذهب العالم السويسري المعروف " **فردينانـدي سوسيير**" ثم اللغوى الفرنسى " **أنتوان مايـيه**" (١) ويلتقى مع عبد القاهر فى هذا المفهوم أيضا المفكر الألمانى (فنت) ، الذى أوضح حدود النظرية الرمزية فى اللغة ، والتى تنظر إلى الألفاظ على أنها لم تستعمل لتعيين الأشياء المتعيَّنة بذواتها ، وذلك لأنه لدينا عن طريق تجاربنا المباشرة ، أو تجارب الغير صورة ذهنية لكل شىء ، ولكل حدث ، وإنما نضع الألفاظ ، ونستعملها لتحريك هذه الصورة الذهنية الكامنه ، فعندما نقول : " **رجل** " لا يمكن أن يثير هذا اللفظ فى نفوسنا شيئا ما لم يكن فى ذهننا صورة للرجل ، واللفظ رمز محرك لهذه الصورة . (٢)

ونضيف قولنا :
إن هذا الكلام تفسير لحال استثارتنا أحيانا عندما نسمع كلمة ما ، لها فى وقعها على نفوسنا مغزى ومعنى ارتبط بتجاربنا ومشاكلنا وانفعالاتنا . والحقيقة أننا لم نستثر لمجرد كون هذه اللفظة مفردة ، وإنما لكونها قد دخلت فى نسيج لغوى غير مسموع، بل إن سماعه مقصور على صاحب التجربة ويظهر ذلك فيما تبدو عليه وعلى أسارير وجهه، وتحركاته ، ومختلف ردود أفعاله ، مما يترجم عن أثرها النفسى ، واحتكاكها بأعماق اللاشعور وصور المواقف التى تتراءى له حينئذ عند سماعها ، إنه نتائج نظم وسياق غير مقروء .

قصارى القول : تستطيع الصورة الاستعارية بوضعها فى السياق أن تستمد دلالتها من علاقتها بالكلمات السابقة لها ، واللاحقة بها، وبما يمكن أن تكتسبه فى مكانها الذى وضعت فيه من إشعاعات ، وإضافات جديدة ،إن الاستعارة فى سياقها تحمل شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية ، والمشاعر الحية ،إلى جانب ما فيها من معنى عقلى ، ذلك لأن خاصية اللغة حين تستخدم استخداما أدبيا أو انفعاليا هى خاصية ايحائيَّة ، فهى لا تكتفى أن تقرر وتعبر عن مرادنا ، ولكنها كذلك تهدف إلى التأثير فى اتجاه القارىء ، وتقوم بتغييره تغييرا تاما.

وعلى هذا ينبغى تمثل الصور الجزئية والاستعارات المختلفة فى وحدة شاملة تربط بينها ، فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، لكننا حين نتمثلها فى الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية ، نستكشف من خلالها الأعاجيب ، أما إذا انفصلت الصور الجزئية عن مجموعة الصور المكونة للقصيدة ، فقدت دورها الحيوى فى الصورة العامة ، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى ، أكسبها هذا التساند الحيوية ، والخصب بحيث تتجاوب أصداؤها فى كل مكان من القصيدة (٣)

١- انظر الدكتور محمد مندور : فى الميزان الجديد (ط٢) ص ١٤٨ والنقد المنهجى ص ٣٢٧
٢- فى الميزان الجديد (ط ٢) ص ٤٩
٣- د. عز الدين اسماعيل : راجع التفسير النفسى للأدب ٩٦ / ٩٨ / ١٠٠

ولما كانت الصورة الاستعارية – مبنية على هذه الأسس التى ذكرناها – بوصفها كشفا نفسيا لشىء جديد بمساعدة شىء آخر ، كان حكم عبد القاهر على الصورة البيانية ، ودرسه لها فى إطار نظرية فى النظم ، ومنهجه التحليلى اللغوى النقدى حكما موضوعيا صادقا " **لمفهوم الجمال**" عنده ، إذ إن الشاعر من منظوره يسوى تجربته من مجموعة العناصر ، والدوافع النفسية ، ويؤلف بينها ، وينسج منها عمله فى صورة منسقة جميلة ، يستطيع فيها أن يوحد بين عناصر تعبيره ، بحيث تصبح كيانا واضحا لعمل فنى له روابطه الحية ، وإذا لم تبلغ التجربة الفنية مدى واضحا من دقة التأليف والتوحيد ، فإنها لا تؤثر فينا ، لأن التجربة حينئذ تكون رديئة لم يحسن الأديب جمع دوافعه وتنسيقها بحيث نستجيب إليه ، وبذلك لا يستطيع هذا النوع من التجارب أن يسيطر على حياتنا المعنوية ، وينظمها تنظيما يجعلنا نشعر بارتياح ورضى عميقين ، فالتعبير لا يكون جميلا بدون العرض ولا بد أن يكون للعرض شكل ما ، وهذا الشكل الذى يتكون بوسائل التعبير المختلفة هو ذاته أحد العناصر المهمة التى يتألف منها تأثير اللغة . (١)

لذا نرى الفنانين يجيدون فى تجاربهم بحسب ما يستطيعون النهوض بهذه الصياغة ، وذلك التنظيم ، ولا شك أنهم يعانون فى تمثّل ما يصوغون ويبذلون الجهد والطاقة فى سبيل ذلك مما يتفوقون فيه على الأشخاص العاديين.

من هنا كانت " **الشاعرية** " مثل " **علم اللغة** " موضوعها " **اللغة** " فقط ، إلا أن الفرق الوحيد بينهما ، هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم وإنما موضوعها شكل خاص من أشكالها ، والشاعر لا يعد شاعرا لأنه فَكَّر أو أحسَّ ، ولكن لأنه عَبَّر ، وهو ليس مبدع أفكار ، وإنما هو مبدع كلمات وعلاقات ، وكل عبقرية تكمن فى اختراع الصورة ونظام العبارة ، وإن سذاجة الشعر تكمن فى الموضوع وليس فى التعبير . ومعنى ذلك كما قال "**هيجل** " – أن قيمة الشكل تكمن فى نموذجية التعبير . (٢)

وها هوذا ما عبر عنه " **الجاحظ** " قديما ، عندما قال : إن الشعر شىء فى اللغة ، وما تشير إليه ، وليس فى " **الكلمات**" وما تدل عليه . (٣)

وكلمة " **شىء** " هنا تشير فى عبارة الجاحظ إلى سيل الدلالات وأسرارها وقد توارت وراء طيّات التعبير وعلاقاته وتداخل أجزائه ، وقيمه التعبيرية والبلاغية ، والجمالية مما لا يمكن الوقوف عليه لأول وهلة ، ومما يحتاج إلى كد الذهن والغوص وراء مراميه ، وأبعاده.

---

(١) جورج سانتيانا : راجع الاحساس بالجمال ص ١٨٩ / ١٩٠

(٢) جون كوين : بناء اللغة – ترجمة وتقديم وتعليق د. / أحمد درويش ط الهيئة العامة لقصور الثقافة – راجع الصفحات ٤٨/ ٤٩/ ٢٠٣

(٣) الجاحظ : الحيوان / جـ ١ ص ٧٥

الحكم الثاني

ويقودنا الحديث عن المعني في الاستعارة إلي مناقشة حكم آخر، وهو، **هل الاستعارة مجاز لغوي أم انها مجاز عقلي؟**، وللإجابة عن ذلك نقول:-

إن المجاز في صيغه أسد في قولنا: " **رأيت أسدا يحمل السلاح**" ليس في مجرد الاسم، بل المجاز في تقديرنا لصفة الأسديه للرجل، ومن هنا يكون التصرف واقعا في أمر عقلي لا في أمر لغوي، فهذا المجاز عقلي(١)

أو بمعني آخر: إن العقل جعل الرجل الشجاع من جنس الأسد، وجعل ما ليس في الواقع واقعا هو مجاز عقلي.(٢)

وعلي ذلك يطلق المجاز "**العقلي**" علي إسناد الشيء لغير من حوله، وعلي التصرف في المعاني العقلية علي خلاف ما في الواقع.

أما إذا ربطنا هذه القضية بمسألة الادعاء السابق بيانها، قلنا: إن المقصود بأن الاستعارة مجاز عقلي هو أن التصرف فيها أمر يدرك بالعقل لأنها لا تطلق علي المشبه إلا بعد ادعاء دخوله في جنس المشبه به، بحيث تكون حقيقة المشبه به شاملة للمشبه بإدخاله في جنس أفراده بالادعاء "**العقلي**" المبني علي المشابهة.

إن هذا ما نصره عبد القاهر أولا في "**دلائل الاعجاز**" من أُن الاستعارة مجاز عقلي، مؤكدا جانب المعني فيها، وتبعه في ذلك الإمام "**فخر الدين الرازي**" مقلدا.

أما الذي نصره في **أسرار البلاغه** غير ذلك، فقد عد المجاز بالاستعارة لغويا.(٣)
لأنا وان أجرينا للرجل صورة الأسد و هيئته، واسم الأسد موضوع لا للشجاعة وحدها، وإلا كان اسم صفة، لا اسم جنس، بل هو موضوع للبنية المخصوصة، فإذا أجرينا اسم الأسد علي الرجل تبعا لثبوت صفة الشجاعة فيه ، فقد سلبنا الصيغة بعض ما هي مستحقه له في أصل الوضع، وهي بُنية الأسد و هيكله، فيكون هذا ازالة له عما وضع في الأصل بازائه.

---

(١) فخر الدين الرازي: نهايه الايجاز ص٨٥
(٢) ج٢ /ط٣ من تجريد العلامه البناني علي مختصر سعد الدين التفتازاني علي متن التلخيص ص١٧١
(٣) راجع اسرار البلاغه ص٢٣٨

ويتردد " **القزويني**" أيضا فيما بين الوجهتين جريا وراء عبد القاهر، ففي الوقت الذي يعد الاستعاره مجازا "**عقليا**" يرتضي كونها مجازا "**لغويا**" ويدلنا علي ذلك كونها موضوعة للمشبه به لا للمشبه ، ولا لأمر أعم منهما، كالأسد فإنه موضوع للسبع المخصوص، لا للرجل الشجاع، ولا للشجاع مطلقا، لأنه لو كان موضوعا لأحدهما لكان استعماله في الرجل الشجاع من جهة التحقيق، لا من جهه التشبيه، وأيضا لو كان موضوعا للشجاع مطلقا لكان وصفا لا اسم جنس.(١)

ولقد أكد عبد القاهر غير مرة في (أسراره) أن الاستعارة مجاز " **لغوي**" ، وهو بصدد حديثه عن الفرق بين المجازين اللغوي، والعقلي، وفي بيانه الفرق بين قولنا: "**وشي الربيع**" ، وجعلنا " **الأسد**" علي الرجل مجازا لغويا استعاريا.

فإذا قلنا : " خط أحسن مما وشّاه الربيع" ، كنا قد ادعينا في ظاهر اللفظ أن للربيع فعلا أو صنعا، وأنه شارك الحي القادر في صحة الفعل منه ، وذلك تجوز من حيث " **المعقول**" ، لا من حيث "**اللغه**"

لأنه إن قلنا : إنه مجاز من حيث اللغه صرنا كأنا نقول : **إن اللغه هي** التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد ، وأنها لوحكمت (**أى اللغة**) بأن الجماد يصح منه الفعل، والصنع ، والوشْي، والتزيين، والصِّبْغ، لكان ما هو مجاز الأن حقيقة، ولعاد ما هو الأن يُتَأوَّلُ معدودا فيما هو حق محصَّل، وذلك مُحَال. (٢)

ويزيل شيخ البلاغه أي شبهه تعترض فهمنا هذا ، فيقول في موضع آخر:-
فإذا قلت: (**فعل الربيع الوشي**) ، فانك تريد بذلك معني معقولا ، وهو أن الربيع تسبب في وجود الأنوار التي تشبه الوشي، فقد نقلنا الفعل من حكم معقول وضع له إلي حكم اخر معقول شبيه بذلك الحكم، فصار لذلك كنقل الأسد عن السبع إلي الرجل شبيه به في الشجاعة.(٣)

أفتقول: الأُسد علي الرجل مجاز من حيث المعقول لا من حيث اللغه كما قلت: في صيغه "**فعل**" إذا أسندت إلي ما لا يصح ان يكون له فعل، إنها مجاز من جهه العقل لا من جهه اللغه؟ ، فالجواب: أن بينهما فرقا، وإن ظننتهما متساويين، وذلك أن "**فَعَلَ**" موضوع لإثبات الفعل للشيء علي "**الإطلاق**" ، والحكم في بيان من يستحق هذا الإثبات و تعيينه إلي "**العقل**" ، فيستحيل أن يقال: إن اللغه هي التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد. (٤)

---

(١) راجع الايضاح للقزويني ج٢ ص١٦٢ /١٦٣.
(٢) راجع الاسرار /٤٠٩
(٣) راجع الاسرار /٤٠٩/ ٤١٠/ ٤١١
(٤) السابق/٤١٠، وها هوذا المجاز العقلي، الذي هو مجاز في الإثبات عند عبد القاهر اي ان الحكم في ذلك مردود الي العقل.

وأما الأسد فموضوع للسبع قطعًا، "واللغة" هي التي عينت المستحق له، وبرسمها وحكمها ثبت هذا الاستحقاق، والاختصاص، ولولا نصُّها لم يُتصور أن يكون السبع بهذا الاسم أولي من غيره.(١)

ويقول في موضع اخر:-
أما بالنسبه للأسد(**أيضا**) فقد نقلته عن شيء هو أُصل فيه "**باللغه**" لا "**بالعقل**" ، وأما الفعل فلم تنقله عن الموضع الذي وضعته اللغه فيه ولئن كانت الشجاعه من اخص أوصاف الأسد، وأمكنها، فإن اللغه لم تضع الاسم لها وحدها، بل لها في مثل تلك الجثة ، وهاتيك الصورة والهيئة، وتلك الأنياب و المخالب، إلي سائر ما يعلم من الصور الخاصة في جوارحه كلها.

ولو كانت وضعتْه لتلك الشجاعه التي تعرفُها وحدها لكان صفه لا اسما، ولكان كل شيء يفضي في شجاعته إلي ذلك الحد مستحقا للاسم استحقاقا حقيقيا علي طريق التشبيه و التأويل.(٢)

و يغرينا التحليل الدقيق لشيخ البلاغة، بإيراد نكته جامعة له، "" وهي أن المجاز في مقابلة الحقيقه، فما كان طريقا في أحدهما من لغه او عقل، فهو طريق في الآخر، ولست تشك في أن طريق كون "**الاسد**" حقيقة في السبع اللغه دون العقل، واذا كانت اللغه طريقا "**للحقيقه**" فيه، وجب أن تكون هي أيضا الطريق في كونه مجازا في المشبه بالسبع، إذا أنت أجريْت اسم الأسد عليه، فقلت: "**رأيت أسدا**" تريد رجلا شجاعا، لا تميزه عن الأسد في بسالته و إقدامه و بطشه.(٣)

وكذلك إذا علمت أن طريق الحقيقه في إثبات الفعل للشيء ، هو "**العقل**" فينبغي أن تعلم أنه أيضا الطريق إلي المجاز فيه، فكما أن العقل هو الذي دلك حين قلت: "**فعل الحي القادر**" أنك لم تتجوَّز، وأنك واضع قدمك علي "**محض الحقيقه**" ، كذلك ينبغي أن يكون هو الدال و المقتضي، إذا قلت: " **فعل الر بيع**" ، أنك قد تجوزت، وزلت عن الحقيقه فاعرفه.(٤)

ثم إن استحقاق الحيّ القادر أن يُثْبت الفعل له، واختصاصه بهذا الإثبات دون كل شيء سواه فبفرض "**العقل**" ونَصّه لا باللغة، وعلي هذا فنحن لا نستطيع أن نقول: إن اللغه هي التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد، لأن الذي وضع

---

(١) الاسرار /٤١٠
(٢) راجع الاسرار (ط الشيخ محمود شاكر) ص٤١٣
وها هوذا المجاز اللغوي وهو في المثبت كما سماه الشيخ.
(٣) الاسرار /٤١١
(٤) راجع السابق/٤١١

له "**فعل**" هو إثبات الفعل للشيء فقط، أما وصف ذلك الشيء الذي يقع هذا الإثبات له فخارج عن دلالته وغير داخل في الوضع اللغوي (١) بل لا يجوز دخوله فيه ، ومن هنا كان إثبات الفعل للربيع مجاز "**عقلي**" ، وإثباته للحي القادر حقيقة كما قلنا ففي قولنا: (**فعل الربيع الوشي**) نقلنا الفعل عن حكم معقول وضع له إلي حكم آخر معقول شبيه بذلك الحكم فصار كنقل الأسد عن السبع إلي الرجل الشجاع الشبيه به في الشجاعه.(٢)

لكن لما أسندنا (**فعل**) إلي ما لا يصح أن يكون له فعل فغدا هذا مجازا من جهة "**العقل**" لا من جهه اللغة.(٣)

أما "**الأسد**" ، فموضوع للسبع مطلقا، "**واللغة**" هي التي عنيت المستحق له ، فلما نقلت "**الأسد**" عن شيء هو اصل فيه "**باللغة**" لا بالعقل أضحي "**مجازا لغويا**".(٤) ذلك لأنا جعلنا للمعاني التي هي باطنه في الأسد وغريزه وطبع به وخلق مجرده عن المعاني الظاهرة التي هي جثة، وهيئة، وخلق وفي هذا كفاية في إزالته عن اصل وقع له في اللغه ونقله عن حد جريه فيه إلي حد آخر مخالف له (٥)، وكل ذلك لا يتحدد إلا من خلال جملة مفيدة(٦)

وحتي لا يختلط الأمر علي كل ذي عقل وفهم، استطرد الإمام قائلا:-
إذا كان سياق هذا الكلام وتقريره يقتضي **أن طريق المجاز كله العقل**، وأنْ لاحظَّ للُغة فيه، فلماذا إذن قسم المجاز الي قسمين: "**لغوي**" و "**عقلي**" ؟

ويجيب الإمام عبد القاهر بقوله:
إن تجوزك هذا الذي طريقه "**العقل**" في الحالين يفضي بك إلي أن تجري الاسم علي شيء لم يوضع له في اللغه علي كل حال، فتجوز بالاسم إلي غير ما وضع له ، ومن هنا جعلنا "**اللغة**" طريقا فيه ، وكأن "العقل" في قولك: "**رأيت اسدا**" ، تريد شجاعا ، طريق أول ، "**واللغة**" طريق ثان، وهو طريق التأويل و التخييل حتي تدعي للرجل صورة الأسد، وهيئته، وكأنه واحد من الأسود، قد استبدل بصورته صورة الإنسان.(٧)

ذلك ، " لأنا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداءً في اللغة، وأوقعها علي غير ذلك ، إمَّا **تشبيها**،كقولك الأسد مجاز في الإنسان (علي سبيل الاستعارة) ،

---

(١) راجع السابق/٤١٠ /٤١١
(٢) راجع الاسرار/٤١٠
(٣) راجع السابق/٤١٠
(٤) راجع السابق/٤١٠
(٥) راجع السابق/٤١٤
(٦) راجع السابق/٤١٥
(٧) راجع الاسرار/٤١٠/٤١١

، وإما لصلة وملابسة (غير المشابهه) بين ما نقلها إليه،وما نقلها عنه كقولنا **"اليد"** مجاز في النعمة،وهو مجاز **"مرسل"** ، إذ لا مشابهة بين الجارحة وبين النعمة، فالمجاز قائم علي العلاقه الآلية، ولا مشابهة بين المزادة وبين البعير، فالمجاز هنا قائم علي علاقة المجاورة، ولا بين العين ولا جمله الشخص، إذ إن العلاقه هنا هي الجزئية نعبر بالجزء ونريد الكل.(١)

ومن هنا كان **"المجاز"** أعم من الاستعارة، "فالقول في المجاز هو القول في الاستعاره لأنه ليس بشيء غيرها، وإنما الفرق أن **"المجاز"** أعم من حيث **إن كل استعاره مجاز، وليس كل مجاز استعارة.(٢)**

ونظرا لارتباط الاستعارة بالمجاز الذى طريقه **" اللغة "** قال فى تعريفها :
" اعلم أن الاستعارة فى الجملة أن يكون للفظ أصل فى الوضع اللغوى معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر فى غير ذلك الأصل وينقله نقلا غير لازم ٠ (٣) من أجل شبه بين ما نقل إليه وما نقل عنه(٤) ، فيكون هنا **"كالعاريَّة"**(٥)

*(**والعاريَّة**) ، بتشديد الياء جمعها (**عواريّ**) بتشديد أيضا، كأنها منسوبة إلي (**العار**)، لأن طلبها عارٌ و عيْب، ويقال لها:(**العارَة**)، وهو اسم من الإعارة، نقول: أعرته الشيء إعارة، وعارة ، كأطعته إطاعة، وطاعة. (٦)

* "**والعاريَّة**" إنما كانت عاريَّة لأن يد المستعير يد عليها ما دامت يد المعير باقية وملكه غير زائل، فلا يُتَصور أن يكون للمستعير تصرف لم يستفده من المالك الذي أعاره، ولا أن تستقر يده مع زوال اليد المنقول عنها، وهذه جملة لا تراها إلا في المنقول نقل التشبيه٠

إذن إدراك كل من المجاز اللغوي و العقلي قائم علي "التأوّل" ، وليوضح شيخنا المراد بكلمه (تأول) يأتي ببيت البحتري الذي يقول فيه:-

* **فَصَاغَ مَا صَاغَ مِنْ تِبْرٍ ومِنْ وَرَقٍ : وَحَاكَ مَا حَاكَ مِنْ وَشْيٍ وَدِيبَاجِ**

وفاعل هذه الأفعال في البيت ضمير يعود إلي الربيع، فقد أثبت الصوغ له، وذلك خارج عن موضعه من العقل، لأن إثبات الفعل لغير الله **"تعالي"** لا يصح عند العقل، إلا أن ذلك علي سبيل **"التأول"** ، بمعني أن العرف الجاري بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سببا أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل٠

---

(١) راجع الاسرار/ص٤٠٥/٤٠٨
(٢) الدلائل/٤٦٢
(٣) الاسرار ٢٣٨
(٤) الاسرار ٢٣٨ + ص٣٠
(٥) الاسرار /٢٣٨
(٦) انظر هامش ص ٣٠ من الاسرار
(٧) راجع الاسرار ٤٠٣

،فلما أجري الله تعالي العادة أن تورق الاشجاروتظهر الأنوار، وتلبس الأرض ثوب شبابها في زمان الربيع، صار يتوهم في ظاهر الأمر ومجري العاده، كأن لوجود هذه الأشياء حاجه الي الربيع، فأسند الفعل إليه علي هذا التأول و التنزيل.(١)

ونعود فنقول: إن رأي عبد القاهر في عده الاستعارة **مجازا لغويا** هو ما ذهب إليه جلة علماء البلاغة، وأجمعوا عليه، وقد حدوده بأنه مجاز تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي، والمعني المجازي **"المشابهة"**، وسمي عند معظمهم **" المجاز الاستعاري"** ثم إن هناك المجاز اللغوي الذي لا تكون فيه العلاقة قائمة علي المشابهة، ويسمي **"المجاز المرسل"** وسمي مرسلا لأنه لم يقيد بعلاقة محددة كما في المجاز بالاستعارة، بل تنوعت علاقاته، وتعددت، ولنا عود إلي المجاز المرسل في بيان علاقه الاستعارة بفنون بلاغية أخرى ومنها المجاز بشكل عام.

---

(١) راجع الأسرار ص٣٨٦

الحكم الثالث

الاستعاره المفيدة وغير المفيدة:

الاستعاره غير المفيدة:
ولقد أضاف "السكاكي" الي أقسام المجاز "**اللغوي**" ما سماه المجاز اللغوي الراجع إلي معني الكلمة **غير المفيدة** ، ويدخل في الاستعارة، وقد عرّفه بقوله:-

وهو أن تكون الكلمة موضوعة لحقيقة من الحقائق، مع قيد فنستعملها لتلك الحقيقة لا مع ذلك القيد، بمعونة القرينة، وذلك مثل استعمال (**المِشفر**) ، وهو موضوع للشفه – مع قيد ان تكون شفه بعير ، فتقول: (**فلان غليظ المِشْفر**) في ضمن قرينه داله علي ان المراد هو الشفة لا غير، او مثل ان تستعمل (**الحافر**) ، وهو موضوع للرجل، مع قيد ان يكون رجل فرس، أو حمار، استعمال الرجل بالاطلاق اعتمادا علي دلالة القرائن علي ذلك.(١)

وسمي هنا "**مجازا**" لتعديه عن مكانه الأصلي، "**واستعاريا**" لوجود المشابهة، "**ولغويا**" ، لاختصاصه بمكانه الأصلي بحكم الوضع، "**وغير مفيد**" لقيامه مقام أحد **المترادفين** من نحو (**ليث و أسد**) ، (**وحبْس و منْع**)

ومما لا شك فيه أن السكاكي أفاد مما كتبه "**عبد القاهر**" في هذا الضرب من المجاز اللغوي، إذْ إن عبد القاهر عده من الاستعارات "**غير المفيدة**" عندما قسم الاستعارة إلي قسمين:-

أحدهما: أن يكون النقل فيها لفائدة ، **والثاني:**ان لا يكون له فائدة، وقد بدأ عبد القاهر بذكر "غير المفيد" لأنه قصير الباع، قليل الاتساع كما يقول.(٢)

يقول صاحب الأسرار:
فالعرب مثلا قد وضعوا للعضو أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحْفلة للفرس، وما مشاكل ذلك من فروق ، فإذا استعمل الشاعر شيئا منها في غير الجنس الذي وضع له ، فقد استعاره منه ونقله عن أصله، وجازبه موضعه،

"فأبودؤاد الأيادي" عندما قال:
*** فبِتْنَا جُلُوسًا لَدَي مُهْرِنَا : نُنَزِّعُ مِنْ شَفَتَيْهِ الصَّفَارَا**

---

(١) المفتاح/١٧٢
(٢) الاسرار/٣٠/٣١/٣٢

استعمل الشفة في الفرس، وهي موضوعةٌ للإنسان، فهذا لا يفيدك شيئا زائدا عن اللفظ المختص، إذ لا فرق من جهه المعني بين قوله من شفتيه، وقوله: من جحفلتيه، فالاستعارة هنا تنقصك هنا جزءا من الفائده أشبه، وذلك أن الاسم في هذا النحو، إذا نفيت عن نفسك دخول الاشتراك عليه بالاستعارة، دل ذكره علي العضو وما هو منه، فإذا قلت: **"الشفة"** دلّ علي الإنسان، أعني يدل علي أنك قصدّت هذا العضو من الإنسان دون غيره، فإذا توهمت جزي الاستعارة في الاسم ، زالتْ عنها هذه الدلالةُ بانقلاب اختصاصها إلي الاشتراك. فإذا قلت :**"الشفة"** في موضع قد جري فيه ذكر الإنسان والفرس، دخل علي السامع بعض الشبهة، لتجويزه أن تكون استعرت الاسم للفرس، ولو فرضنا أن تعدم هذه الاستعارة من أصلها وتحظر،لما كان لهذه الشبهةٌ طريق علي المخاطب فاعرفه.(١)

معني هذا أن الاستعارة هنا تنقصنا جزءا من الفائدّه وهي في الوقت نفسه قد فوتت غرضا من أهم الأغراض اللغويةٌ، وهي التخصيص الذي أراده صاحب اللغةُ، كما يؤدي إلي إيهام الاشتراك، وأن الشفه، والجحفلةٌ، والمِشْفر ألفاظ مترادفةٌ، وكل منها يدل علي العضو المخصوص في سائر أنواع الحيوان ، ومثل هذه الاستعارة سماها عبد القاهر **"غير المفيدة"** ، وهي التي يبدو فيها مجرد النقل واضحا بحيث لا تعدو ان تكون اللفظةٌ المستعارة مجرد تبادل لغوي يضع لفظةٌ مكان أخري.

ولقد أصبح في النقد الحديث تمييز بين ما يسمي" **الاستعاره الميتةْ"** لاالتي تملأ اللغه، ويزدحم بها الحديث العادي، وبين ما يمكن تسميته **"الاستعارةْ الحيَّةٌ"** ، ويتمثل الفرق بين النوعين، في أن الاستعارة الميتةٌ تكاد تختفي في ثنايا الكلام دون ان يكون لها فاعلية خاصة، فالعلاقةٌ فيها جامدةٌ والتفاعل داخلها منعدم مما يوقف أي أثر لها، أما الاستعارة الحيةٌ فإنها تقدم لمتلقيها علاقةٌ متبادلةٌ تقوم علي التفاعل الدائم بين طرفيها، إنها بمعني آخر : تمثل العلاقة المتوتِّرة بين أطراف متفاعلة متداخلةٌ، وهي تظل كذلك مادامت تستمد حياتها من السياق ، وتجعلنا ندرك موضوعنا من خلال انطباع جديد.

والشاهد علي طبيعه **"الاستعاره الميّتةْ"** ، عندما نقول: **" إن السفينه تحرث البحر"** فإن كل ما تؤديه الكلمة من معني، هو أن السفينةٌ تتحرك، وليس هناك محراث ، أو حرْث، وبالتدريج تختفي السفينةٌ نفسها و تتحول الاستعارة إلي مجرد **"إشاره"**، تشير إلي المعني **"التجريدي"** للتحرك و الاندفاع وحسب، دون أن تجعلنا نلتفت أو نفكر في شيء آخر سواه.(٢)

---

(١) الأسرار ص٣٢
والصَّفار هنا بفتح الصاد لا غير، وهو يَبيس البُهْمَي، وهو من أحرار البُقُول، ترعاه الإبل ، ويخرج لها إذا يَبِسَتْ شوْك ينزعه الناس من أفواهها
(٢) انظر لمكليش: الشعر و التجربةٌ ص ٩٦

يقول صاحبا " نظرية الأدب " في ذلك :

حقا لقد حظيت الاستعارة في السنوات الأخيرة باهتمام خاص من المنظّرين اللغويين ، بعد أن كانت قد لفتت انتباه منظري الشعر والبلاغة منذ أرسطو ، ولقد كان " **ريتشاردز**" ، شديد الإجماع على معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن الممارسة ، إن" رجل " **الكرسي** ، و" **أخمص** " البندقية ، و "**عنق**" الزجاجة ، كلها تطبيقات بالمماثلة من أجزاء في الجسم البشري على أجزاء من أشياء جامدة ، وعلى كل فإن هذه الامتدادات قد تم تمثلها في اللغة ، ولم نشعر بها إجمالا على أنها مجازية ، حتى ولو عن طريق الحساسية الأدبية واللغوية ، فهي استعارات " **ذاوية** " أو " **بالية** " أو " **مَيْتة** " (١).

ويري "**ريتشارد**" : : أن علينا أن نميز الاستعارة بوصفها " مبدأ الوجود الشامل للغة " من الاستعارة " الشعرية النوعية " ، ويجعل " **جورج كامبل** " النوع الأول ، من اختصاص " **النحويين** " ، والنوع الثاني ، من اختصاص " **البلاغيين** " ، فالنحوي يقدر الكلمات بحسب اشتقاقها ، والبلاغي بحسب ما إذا كان لها " **مفعول الاستعارة على السامع** " (٢).

أما " **فونت** " فينكر إطلاق مصطلح " **المجاز** " على مثل هذا التبديل اللغوي لمواضع الكلمات نحو رجل " **الطاولة** ، و" **أخمص**" البندقية ، ويجعل معيار الاستعارة الصحيح القصد المتعمَّد والمحسوب للكاتب في خلق مفعول شعوري له أثره ومردوده الانفعالي (٣).

ويعارض " اتش كونراد **H.Konrad** الاستعارة " **اللغوية** " بالاستعارة " **الجمالية** " ، ويبين أن الاستعارة اللغوية (**نحو : رجْل الطاولة**) تبرز السمة الظاهرة في الشئ ، في حين أن الاستعارة الجمالية تدرك بإعطاء انطباع جديد للشئ ، لتجعله يستحم في مناخ جديد (٤).

الاستعارة المفيدة

يقول عبد القاهر : " **اعلم أن كل لفظة دخلتها " الاستعارة المفيدة " فإنها لا تخلو من أن تكون اسما أو فعلا** "(٥)

١- اوستن وارين / ورينية ويلك : نظرية الأدب – ترجمة محي الدين صبحي ، ومراجعة د/ حسام الخطيب ط ١٧٢ ص ٢٥٣ .
٢- راجع مبادئ النقد الادبي لريتشارد وانظر نظرية الأدب ص ٢٥٣ .
٣- راجع نظرية الأدب ص ٢٥٣
٤- راجع السابق ص ٢٥٣ .
٥- الاسرار ص ٤٤.

وعلى ذلك فإننا نلاحظ تركيز عبد القاهر في الاستعارة على الفعل والاسم ، ولعله بهذا يري أن الكلمة التي يمكن أن تتعرض للاستعمال الاستعاري هي تلك التي تدل على معنى أو مفهوم ، وليس تلكم الحروف التي يقتصر دورها على الربط بين الكلمات في الجملة ، إذ كيف يمكن أن يعد الحرف (في) بمعناه ومدلوله مثيلا لكلمة أسد في معناها و دلالتها ، وها هوذا السر في أن الجرجاني كان مصيبا في قصر الاستعارة على الاسم والفعل ، ذلك لأنهما يمكن معهما تحقيق " **الصورة** " بالمعنى الذي فصلنا فيه القول في هذه المبحث (١).

ثم كيف يمكن أن نتصور عندما تستبدل كلمة " **أسد** " وتؤول في سياق للدلالة على الرجل الشجاع على سبيل الاستعارة ، أن تتساوي في محصولها وتأويلها ، والتخييل فيها ، مع الحروف والأدوات ؟

ولعل هذا ما يشفع للجرجاني تركه هذا النوع من الاستعارات التبعية التي شملها المتأخرون من البلاغيين بعده بدرسها وإضافتها إلى سياق الاستعارات التبعية في الحرف (٢).

وعن استعارة " **الفعل** " ، ووصفه بأنه مستعار حكم يرجع إلى مصدره الذي اشتق منه الفعل . فإذا قلنا : في قولهم : (**نطقتْ الحال بكذا**) أن نطقَ مستعار ، فالحكم بمعنى أن النّطْق مستعار ، كان بناء على معنى تجده وراء الاستعارة ، فاستعارة النطْق هنا أساسها أن أسارير وجهه أخبرت بما في ضميره ، وتكلمت عيناه بما يحوي قلبه ، ويكون في الحال أمارات ودلالات يعرف بها الشئ ، وكما أن النطْق كذلك ، فكذلك " **العين** " فيها وصف شبيه بالكلام ، وهو دلالاتها بالعلامات التي تظهر فيها ، وفي نظرها ، وخواص أوصاف " **يحدس بها** " على ما في القلوب من الإنكار والقبول (٣).

ومن الفضيلة الجامعة للاستعارة المفيدة " أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدرة نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلا ، وإنّك لتجدُ اللفظةَ الواحدةَ قد اكتسبتْ بها فوائد ، حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد ، **وفضيلة مَرْمُوقَة ،وَخِلاَبَة مَوْمُوقَه**.(٤)

١- راجع الفصل الخاص بعلاقة الاستعارة بالصورة في المفهوم القديم والجديد من هذا المبحث .
٢- راجع هذا الموضوع في مؤلفنا مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين (دراسة تاريخية فنية) ط . منشأة المعراف – الإسكندرية ١٩٧٨.
٣- راجع الاسرار /٥١/٥٢.
٤- الاسرار ص٤٢

ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتي تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر.... و إنك تري بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإنها لتريك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمت حتي رأتها العيون، وإن شئتَ لَطَّفتِ الأوصاف الجسمانيه حتي تعود روحانيه لا تنالها إلا الظنون.(١)

ومن أمثلتها عنده، قول "**لَبيد بن ربيعة**" :-

* **وغَدَاةَ ريحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةٍ : إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمامُهَا.(٢)**

وذلك أنه جعل للشمال يدا، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه ، كإجراء "**الاسد**" و"**السيف**" علي الرجل في قولك:"**انبري لي أسد يَزْئِر**" و "**سللت سيفا علي العدو لا يُفَلّ**"

وقد أراد "**لَبيد**" أن يثبت للشَّمال في الغَداة تصرُّفا كتصرُّف الإنسان في الشيء يقلّبه، فاستعار لها "**اليد**" حتي يبالغ في تحقيق الشبه، ووفّي المبالغة شرطها من الطرفين، فجعل علي "**الغداه**" "**زماما**" ، ليكون أتم في إثباتها مصرفه، كما جعل للشمال "**يدا**" ، ليكون ابلغ في تصييرها مصرفه. وهذا عكس ما تراه في القسم الأول عندما نقول: رأيت أسدا، فالتشبيه الذى هو المغزى من كل استعارة مفيدة ، وجدته فى هذا المثال ، أو فى هذا القسم يأتيك عفوا ، وان رمته فى القسم الثانى (**مثال لبيد**) ، وجدته لا يواتيك تلك المواتاة ، وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تخْرِقَ إليه سِتْرًا ، وتعمل تأمّلا وفكرا ، وبعد أن تغير الطريقة ، وتخرج عن الحَذْو الأول .(٣)

وكذلك الأمر فى قول " زهير" :

صَحا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وأَقْصَرَ باطِلُه : وَعُرِّىَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَواحِلُه

فانك لا تستطيع أن تثبت ذواتا أو شبه الذوات تتناولها الأفراس والرواحل فى البيت ، على حد تناول الأسد الرجل الموصوف بالشجاعة ، والبدر الموصوف بالحسن أو البهاء ،وليس إلا أنك أردت أن الصِّبا قد تُرك وأُهمل ، وفُقد نزاعُ النفسِ إليه وَبَطَلَ فصار كا لأمر يُنْصَرَفُ عنه فتُعَطَّلُ آلاته ، وتُطْرح أداتُه كالجهة من جهات المسير نحو الحج أو الغزو أو التجارة يقضى منها الوَطَرُ ، فتُحَطُّ عن الخيلِ التى كانت

---

(١)راجع الأسرار ص٤٣
(٢) الأسرار/٤٥
(٣) راجع الأسرار ص ٤٥ / ٤٦/ ٤٧

تركب إليها لبُوُدها ، وتُلقى عن الإبل التى كانت تُحْمَل لها قُتودُها . (١)
وقد يجىء = وإن كان كالتكلف = أن نقول :إن الأفراس عبارة عن دواعى النفوس وشهواتها ، وقواها فى لذَّاتها ، أو الأسباب التى تفتل فى حبل الصبا ، وتنصر جانب الهوى ، وتلهب أريحية النشاط وتحرك مرح الشباب ... وليس من حَقّك أن تتكلف هذا فى كل موضع ، فإنه ربما خرج بك الى ما يضر المعنى ، وينبو عنه طبع الشعر ، وقد يتعاطاه من يخالِطه شىء مِن طِبَاع التعمّق ، فتجدُ ما يُفسد أكثرَ مما يُصلح. (٢)

* ومما هو ملاحظ أننا نجد عبد القاهر يعول فى الاستعارة المفيدة على الاستعارة "المكنية " خاصة ، ذلك لعمق مبناها ومعناها ، ولأن التشبيه فيها وهو المغزى من كل استعارة تفيد ، لا يأتينا عفوا ، وإنما يتراءى لنا بعد عمق تأمل وفكر ، بل يتراءى لنا بعد إجالة الفكر مرات متعاقبة فى سياقها لنقتنص أبعادها مبنى ومعنى (٣) ، وهذا واضح فى أثناء تناولنا فضل المكنية على التصريحية فى الجزء الخاص بأقسام الاستعارة.

ثم إننا نلاحظ مدى اعتداد عبد القاهر بالاستعارة " المكنية " عندما قال بشأنها : " فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحا ، والأجسام الخُرْس مُبينة ، والمعانى الخفية بادية جلية ، وإن شئت أرتْك المعاني اللطيفة التى هى من خبايا العقل ، كأنها قد جُسمت حتى رأتْها العيون ، وإن شئتَ لطَّفَتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا " الظنون " (٤) كما ألمحنا إلى ذلك من قبل .

أما قيمة التجسيم ، والتشخيص فى الاستعارة ، فقد بحثناها بالتفصيل فى الفصل الخاص بقيمة الاستعارة .

١- راجع الأسرار ص ٤٧ / ٤٨
٢- راجع الأسرار / ٤٨ / ٤٩
٣- راجع الأسرار وفيه الأمثلة كثيرة / ٤٧
٤- راجع الأسرار / ٤٣

الحكم الرابع

وننتقل مع عبد القاهر من حديثه عن الاستعارة المفيدة ، وغير المفيدة ، إلى حكم آخر ، هو الرأى فى " **ترجمة الاستعارة** " ، ولتوضيح ذلك نقول :
من الراجح – كما يقول الدكتور أحمد بدوى ، أن عبد القاهر لم يكن يعرف لغة أجنبية ، على الرغم من أنه أورد هذا البيت :

لَوْ لَمْ تَكُنْ نِيَّةُ الجَوْزَاءِ خِدْمَتُه : لَمَا رَأَيْتَ عَلَيْهَا عِقْدَ مُنْتَطِقِ

قائلا : انه معنى بيت فارسى مترجم . (١) ، ولربما يكون قد سمع ذلك لأن كلامه عن اللغة الفارسية كلام غير العارف بها ، وقد علق الجرجانى على البيت بقوله :
ليس هذا مما أصله التشبيه ، ثم أريد التناهى فى المبالغة ،والاغراق ، والاغراب"(٢)
ثم أنه عندما تحدث عن الاستعارة وقسمها إلى " مفيدة " ، " وغير مفيدة " مثل لغير المفيدة بأن يطلق اسم " المَرْسِن " وهو أنف غير الآ دمى على أنف الآدمى كقول العجَّاج يذكر صاحبته ليلي فى أرجوزته :

أَزْمَانَ أَبْدَتَ واضِحًا مُفَلَّجَا
أَغَرَّ بَرَّاقًا ، وَطَرْفًا أَبْرَجَا
وَمُقْلَةً وَحَاجِبًا مُزَجَّجَا
وَفَاحِمًا ، وَمَرْسِنًا مُسَرَّجَا (٣)

يعنى أنفا يبرق كالسراج ، " **والمَرْسِن** " فى الأصل للحيوان ، لأنه الموضع الذى يقع عليه " **الرسَن** " وهو جعل الزمام حيث يوضع على الأنف ، ويرى أن هذا اللون ربما وجد فى لغة العرب ، وربما لم يوجد ، أى وجود أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان ، نحو وضع " **الشفَة** " للإنسان ، " **والمِشْفَر** " للبعير ، " والجَحْفَلة " للفرس ، وما شاكل ذلك من فروق تنقل عن أصلها ، ويجاز بها مواضعها ، وهذا مما لا يفيد نقله شيئا ، لأنه قليل الاتساع قصير الباع . (٤)

١- الأسرار / ٢٧٨
٢- الأسرار / ٢٧٨
٣- الأسرار / ص ٣١ وراجع ص ٦٤
والفاحم : الشعر الأسود ، ثم ذكر أنفها – والرَّسَن : حبْل الزِّمام يوضع على الأنف ، والمرسن : فى الأصل للحيوان لأنه الموضع الذى يقع عليه الرسن .
٤- راجع الأسرار ص ٣٠ + ٣١

فإن اختصاص " **المَرْسِن** " بغير الآدمى لا يفيد أكثر مما يفيد الأنف فى " **الآدمى**" ولم تكن باستعارته للآدمى مفيدا ما لا تفيده بالأنف ، وعلى هذا لا يتصور أن يكون استعارة من جهة " **المعنى** " ، وإن وجد فى لغة الفرس مراعاة نحو هذه الفروق ، ثم نقلوا الشىء من الجنس المخصوص الى جنس آخر كانوا قد سلكوا فى لغتهم مسلك العرب فى لغتها. (١)

ثم يورد لنا عبد القاهر مثالا آخر على ذلك وهو قول " **أبى دؤاد الإيادى** " يصف فرسا :

فَبِتْنا جُلوسًا لَدَى مُهرِنا : نُنَزِّعُ مِنْ شَفَتَيْهِ الصَّفَارَا

فاستعمال " **الشَّفَةِ** " فى الفرس ، وهى موضوعة للانسان ، فهذا ونحوه لا يفيدك شيئا ، إذ لا فرق من جهة المعنى بين قوله "من **شفتيه** " وقوله : من " **جحفلتيه** " ولو قاله ، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب ، بل الاستعارة ههنا بأن تنقصك جزءا من الفائدة أشبه. (٢)

أما الاستعارة المفيدة فان كثيرا منها تراه فى عداد ما يشترك فيه أجيال الناس ، ويجرى به العرف فى جميع اللغات فقولك :

رأيت أسدا ، تريد وصف رجل بالشجاعة ، وتشبيهه بالأسد على المبالغة ، أمر يستوى فيه العربى والعجمى ، وتجده فى كل جيل ، وتسمعه من كل قبيل ، كما أن قولنا : زيد كالأسد على التصريح بالتشبيه كذلك ، **فلا يمكن أن يدعى أنا اذا استعملنا هذا النحو من الاستعارة فقد عمدنا إلى طريقة لا يعرفها غير العرب ، أو لم تتفق لمن سواهم (٣)**

إذن كلام عبد القاهر عن الاستعارة " **غير المفيدة** " يشى بعدم معرفته لغة الفرس ، وحديثه عن الاستعارة " **المفيدة** " مبنى على العقل ، فقد احتكم الى العقل فى تصوره ، لا إلى معرفته للغات ، إذ جعل حكمه شاملا جميع اللغات ، فكأن عبد القاهر يرى أن هذا الإحساس الذى يدفع إلى الاستعارة إحساس مشترك بين الناس جميعا ، على اختلاف لغاتهم وتصوراتهم وطبائعهم . (٤)

١- راجع الأسرار / ٣٤
٢- راجع الأسرار / ص٣٢
وفى رواية الأصمعيات رقم (٦٦) ، وفى المعانى الكبير لابن قتيبه - " وبِتْنا عُراة " وهو جمع عارٍ يقال " عراه يعروهُ " إذا غَشِيه ودنا منه ." والصَّفار " بفتح الصاد لا غير هو يبيس البُهْمى ، وهو من أحرار البقول ترعاه الإبل ، ويخرج لها إذا يبست شوك ، إذا وقع فى أنوف الإبل والخيل والغنم أنفت عنه حتى ينزعه الناس من أفواهها وأنوفها .
٣- راجع الأسرار / ٣٤ / ٣٥
٤- الأسرار ٣٤

ويرى عبد القاهر أنه إذا لم يكن فى اللغة المنقول إليها اسم خاص بجنس من الأجناس جاز أن يعبر بالاسم العام عند الترجمة ، ومثال ذلك أن تترجم كلمة " **المَرْسِن** " إلى لغة غير عربية والمَرْسِن كما قلنا : أنفُ غير الآدمى ، فإذا

كانت اللغة المترجم إليها لم تضع كلمة لأنف غير الآدمى جاز أن تترجم كلمة (**المرسِن**) باللفظ المشترك ، لأنه لا تجد فى اللغة التى تترجم إليها لفظا خاصا ، حينئذ تكون مصيبا ، ومؤديا للكلام كما هو . (١)

أما ترجمة الاستعارة فى قولنا : رأيت أسدا ، نريد الرجل الشجاع ، فمن الواجب أن نذكر الاسم الخاص فى تلك اللغة " **بالأسد** " ، وأن يكون النقل لعبارة رأيت أسدا على هذه الصورة ، ولو أننا ذكرنا مكان الأسد المراد منه ، فترجمنا العبارة بما معناه : " **رأيت رجلا شجاعا** " **شجاعة شديدة** " بمعنى أننا لم نذكر الاسم الخاص بالأسد فى تلك اللغة ، لم نكن مترجمين للكلام ، بل كنا مستأنفين من عند أنفسنا كلاما . (٢)

معنى ذلك - عند عبد القاهر – أن ترجمة الاستعارة إلى لغة أجنبية يجب أن يحتفظ فيها بصورة الاستعارة حتى تحتفظ بقوتها فى التأثير ، ولا يسوغ فى الترجمة أن تحول الاستعارة إلى حقيقة ، ثم تترجم إلى اللغة الأجنبية ، لأن الترجمة حينئذ لا تكون للعبارة التى يراد ترجمتها ، ولكنها عبارة يستأنفها المترجم من عند نفسه .

هذا ما عناه عبد القاهر ، وهو فيما بحث مازال يحوجنا إلى إعادة التساؤل مرة أخرى عن مسألتين ، أولاهما : هل توجد حقا ترجمة نثرية أو شرح للاستعارة ؟ وثانيتهما : هل من الممكن فعلا ترجمة الاستعارة من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى؟ ثم ما جدوىٰ ذلك فى الحالين ، هل سيكون للترجمة التأثير نفسه الذى نجده فى الاستعارة بلغتها الأصلية المترجم منها ؟

ويمكننا أن نناقش كل ذلك معا ، فنقول :
لعلنا من دراسة مسألة " **النقل** " و " **الادعاء** " والفرق بينهما مما وجدناه فيما حدد عبد القاهر ، نستطيع أن نضع أيدينا على إجابة سؤالنا هذا ، حيث إن مصطلح " الادعاء " يعنى إدخال عنصر التخييل ، بل وإدخال خبيئا فى نفس المتكلم ، فسبيل الاستعارة سبيل الكلام **المحذوف** ، وجدت قائله يدعى دعوى لها سِنْخٌ من العقل ، إذ إن الاستعارة تخييل ، تفتن فيه المذاهب ، ولا يكاد يحصر ، ولا يحاط

١- راجع الأسرار / ٣٥
٢- راجع الأسرار ص ٣٥ / ٣٦

بـه تقـسيما وتبويبـا ، يعنـى أن عنـصر التخييـل موجـود ، والتخييـل لا يتـرجم ، وبرغم ذلك فالأمر يحتاج إلى مزيد من البيان والتحليل والاستقصاء.

لذلك نقول : إن نثر القصيدة عمل ينبغى الاحتراز منه ، لذلك لا لشىء إلا لأنه يجعل المعنى فى اتجاه ثابت ، ذلك ما عناه **الدكتور مصطفى ناصف** بقوله : (١)

" إن عملية النثر تقوم على أسس مختلفة ، فهى تعطى للإثبات كل فاعلية ، وتخلص لفكرة التقدم المستمر فى المعنى بطريقة تختلف عن طريقة الشاعر فى تقدمه وترجمته المستمرين ، ولكن الشعر لا يمثل بداهة حركة المعنى ، وإنما يؤلف نظاما خاصا يمكن أن نسميه باسم التوازن القلق "

إذن خلط القصيدة عند ترجمتها بالمدلول النثرى لها " **عمل مبتور** " إذ تبين الفرق لدى النقاد الجدد بين العبارة فى الشعر ، ومقابلها النثرى ، ويتجلى هذا خصوصا **فى مقام الاستعارة** . (٢)

فنحن عندما نقول مثلا : صاحبنا هذا " **ثعلب** " يمكن أن نترجم الاستعارة ، فنقول : ماكر ، وقاس ، وخطير ، وخبيث ، هذه الترجمة مختلفة عن العبارة الأصلية فالعبارة الأصلية ذات معنى مركز مضغوط ، وهنا تفصيلات محددة تامة الخلقة ، إلا أن المسألة أعمق من هذا الفرق ، لأن الاستعارة تتجاوز الدلالات الموجودة فى اللغة الحرفية، لقد أكد هذه الحقيقة اللغويون أمثال " **ابن فارس ٣٩٥ هـ** " " **والسيوطى** " ٩١١ هـ ،" **فالسيوطى " يقول فى مزهره "** :

وقد قال بعض علمائنا حين ذكر ما للعرب من الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، وغيرها من سنن العرب فى القرآن ، فقال : وكذلك لا يقدر أحد من التراجم (جمع ترجمان) - وهو الذى يترجم الكلام بنقله من لغة إلى أخرى – على أن ينقله الى شىء من الألسنة " كما نقل الانجيل من السريانية إلى الحبشية والرومية ، وترجمت التوراة ، والزبور وسائر كتب الله عز وجل بالعربية ، لأن غير العرب لم تتسع فى المجاز اتساع العرب ، فلو أردت أن تنقل قوله تعالى :
" **فَضَرَبْنَا على آذانِهِمْ فى الكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا** " (٣) ، لم يؤد اللفظ المعنى ، وقد تأتى الشعراء بالكلام الذى لو أراد مريد نقله " لاعتاص " وما أمكن إلا بمبسوط من القول ، وكثير من اللفظ (٤)

١- د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث ١٦٨
٢-راجع مشكلة المعنى فى النقد الحديث للدكتور مصطفى ناصف ص ١٦٨ / ١٦٩
٣- الكهف / ١١
٤- السيوطى / المزهر / جـ١ (ط دار التراث بالقاهرة) / ٣٢٢ / ٣٢٣

وقال " **ابن فارس** " : فأين لسائر الأمم ما للعرب ؟ ومن ذا يعبر عن قولهم : " **يد الدهر** " و " مَجّت الشمس رِيقَها " ، " وهو غَمْر الرِّداء " وهو " ضَيّق المَلْجَم " وهو " شرَّاب بأنقع " ، وما أشبه هذا من بارع كلامهم ، ومن الإيماء اللطيف ، والإشارة الدالة ؟ (١)

ويمكن أن نقول بمنتهي الإيجاز: " **لا يوجد "معادل" للتعبير الاستعاري**، ذلك لأن الاستعاره تشكل الخاصيه الرنيسية للغةَ الشعريةَ، كما أن امتلاك ناصيتها كان ولا يزال من أعظم الأشياء، لأنها الشيء الوحيد الذي لا يُلقن، وهي أيضا سمةَ العبقريـةَ الأصيلةَ، حيث إن الاستعارةَ الجيدةَ تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسه بين الأشياء.

هذا، ولقد استطاع "**شيلي**" وهو بصدد بيان العلاقه بين الشعر و اللغه، ان يدرك هذه الحقيقه، ويؤكدها في **كتاباته النقديهَ**، فهو يقول:-

إن كل مؤلف في طفولةَ المجتمع هو شاعر بالضرورهْ، لأن اللغةَ نفسها شعر، ومعني ذلك أن اللغةَ البدائيةَ "**لغةَ شاعريةَ** " ، لأن هؤلاء الذين يكتشفون لأنفسهم طبيعةَ الحقيقةَ الواقعهَ بوساطةَ اللغةَ يستعملونها استعمالا مبكرا، ولا تغدو اللغةَ "**أداةَ عاجزَه عن الأغراض الانسانيه النبيله**" إلا إذا بليت، وجفّ ماء الحياةَ في المجازات الحيويهَ التي تتألف منها، وإن الاستجابة للنظام الأمثل للأشياء هو ما نعبّر عنه "**بالجمال**" وإدراك مثل هذا العمل ، أو الاقتراب منه يسمي "**الذوق**".(٢)

والأمر كذلك بالنسبه للشعراء ، يقول "**شيلي**" عن لغتهم:-

إنها لغةَ استعارية حيةَ، بمعني أنها تجلو العلاقات التي لم تدرك من قبل بين الأشياء، ثم تخلد إدراكهم لها، إلي أن تصبح الكلمات التي تمثل هذه العلاقات عبر الزمن رموزا، وعلامات علي أجزاء و طبقات من الأفكار بدلا من أن تكون صورا لأفكار كاملةَ، وحينئذ فانه إذا لم ينهض شعراء جدد ليعيدوا خلق هذه العلاقات التي أخل بنظامها، فإن اللغه تصبح عاجزةَ عن التعبير عن الأغراض الإنسانيه النبيلةَ.(٣)

---

(١) المزهر/٣٥٦ وما بعدها
(٢) ديفيدتش: راجع مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق(ترجمه د/محمد يوسف نجم / ص ١٧٨ / ١٧٩
(٣) Shelly: A defence of poetry _ p. 120

معني ذلك، أن اللغة الاستعارية هي اللغة القادرة علي مواكبة مشاعر أصحابها ، وأنها تخلق من العلاقات ما هو جديد، ثم إنها تمثل وجها من أوجه الاتساع في اللغه ، والشعراء هم القادرون علي تجديد اللغة واتساعها بالمجاز لتصبح اللغة طيعة قادرة علي مواكبة المشاعر المختلفة، ومعبرة عن الأغراض النفسية، والحاجات الجمالية.

ويعلل "سبيتزر" ما سبق أن شرحناه تعليقا علي كلام "شيلي" إذ قال: ذلك لأن الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية متجددة، ونامية، ولا بد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي – كما يقول "سبيتزر" نفسه (١)، أو هي إدراك شاعري خاص يعتمد علي كونها خاصة نوعية للشاعر تتجاوز حدود المشابهة الساذجة، ومن يفهم خلاف ذلك يخيل إليه أن الاستعارة لا تخرج عن حدود التعقل المعتاده ،فتكون مجرد مقارنة تقويمية ساذجة حدودها عقلية ، علي حين أن أوضح خاصية للشاعر مجاوزة تلك الحدود.(٢)

وبعودة إلي كلام "شيلي" السابق يمكننا ملاحظة مايلي:-

اولا: يري " شيلي" ان اللغه هي الوسط النوعي للخيال، وإذا كان الأمر كذلك ، فمن الطبيعي أن يكون "المجاز" بوجه عام، " و **الاستعاره**" بوجه خاص هي المبدأ الشامل في اللغه، وإذا كانت لغة البدائي من صنع الخيال لا من صنع العقل المنطقي فهي لغة مجازية مصورة، غنية بالصور المحسوسة، والمتخيلة، وليست لغة تجريدية إشارية، وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء، إذ يحدثنا علم النفس، كما يقول الدكتور مصطفي ناصف. (٣) عن أن الطفل والبدائي و الشاعر يدركون من الأشياء خصائصها الفراسية، وتبلغ هذه الخاصية ذروتها في الاستعارة التي تَطْمِس حدود الواقع العملي ، فالطفل، والبدائي، والشاعر يعملون جميعا من خلال خيال انفعالي توحد ناره البيضاء بين أشياء منفصلة، إنه عبارة عن عالم قوي متفاعلة، وليس عالم أشياء لها خط واضح من الاستقلال و الاستقرار.

---

(١) راجع نظريه الأدب، لأوستن وارين، ورينيه ويلك/٢٣٦
(٢) راجع للدكتور مصطفي ناصف: الصورة الادبية/١٣١/١٣٢
(٣) راجع السابق/١٣١ – وانظر للدكتور مصطفي سويف: الأسس النفسيه للابداع الفني في الشعر خاصه/٢٦٥ وما بعدها.

ولقد اوماً إلي ذلك " روبين جورج كولونجوود" عندما قال:

" اللغه في أسمي حالتها الأصليه أو النظريـة تتسم بأنها خيالية، أو تعبيرية، ووصفها بأنها تعبيرية ، يعني تحديد مهمتها ، فهي فعل خيالي يقوم بالتعبير عن الانفعالات ، وعلي ذلك فلغة الفكر في الأدب هي الفكر المنفعل به (١)

وبطبيعه الحال هي لغه تختلف عن اللغة الاشاريّه التي تقف في مقابل اللغة الانفعاليّه، ومن هنا كان الشعر نشاطا إنسانيا رمزيا، ينظر إلي الحياة نظرة صداقة و تعاطف، ولهذا السبب نفسه لا ينظر الشاعر إلي الواقع نظرة العالم تلك التي تمتلئ بالاحتراس و التحرز ، ويضطر إلي أن يطيع الطبيعة و يخضع لها حتي يتسني له أن يسيطر عليها، أما الشاعر فهو بالفيلسوف أشبه ، لا يطيع ، ولا يُأمر ، بل هو يسعي دواما إلي أن يصادق و يشارك وهكذا نجد الفقه الحقيقي للنظام الاستعاري ، عدو إدراك الحقيقه أجزاء متمايزة، انه يقصد إلي معرفه تتغلغل في بواطن الأشياء، يحسها إحساسا مباشرا ، يريد بلوغ الحقيقه في جملتها **"غير مفككة"** ، ليستبصر الواقع معتمدا في ذلك علي بصيرة أو حدس ينقل إليه الوحدة الحيوية التي تربط بين أجزاء الوجود، ولو راقبنا الاستعارة بأداة العقل لا بأداة الحدْس لظننا ان الاستعارة من قبيل اللف و الدوران الذي تكتنفه حاله من الغموض.

ولقد نبّه **"برجسون"** في عبارة قوية ، إلي أن الصورة و الحدْس متلازمان ولو نظرنا علي الخصوص إلي العالم الروحي لتحققنا من أن الصورة حينما تكون غنية بالإيحاء قد تمدنا بعيان مباشر علي حين تتركنا الفكرة المجردة إزاء تشبيه لا يدل علي شيء، بهذا **غدت الاستعارة هي الحقيقة**، وأضحي تحليلها غير ممكن،إنها ليست تركيبا عقليا معتادا فيسهل تفكيكه إلي عناصره، إن **عناصره الدقيقة لا وجود لها في خارج المثال الاستعاري ذاته**، ومَنْ لم يدرك ذلك فقد اغفل فلسفه **"الحَدْس"** في إبداعها وتصورها وخلقها.(٢)

---

(١) روبين جورج كولونجود : راجع مبادئ الفن/٢٨٤

ولعل هذا يذكرنا بما ذهب اليه الاستاذ "عباس العقاد" من أن اللغة العربية لغة مجاز ، وليس ذلك لكثرة التعبيرات المجازية فيها، لأن هذه التعبيرات قد تذكر في لغات عديده من لغات الحضارة، وإنما تسمي اللغة العربية بلغة المجاز ، لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلي حدود المعاني المجردة، فالقمر عند العربي بهاء، والغصن اعتدال و رشاقه، والطوْد سكنيه ووقار. " راجع له اللغه الشاعرة/٣٧"

وللدكتور حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي/٤٣

(٢) راجع الصورة الأدبيه للدكتور ناصف ص١٣٢ /١٣٣ /١٣٤

ثانيا : كانت اللغة إذن مجازات ، وصورا ، ولكنها فقدت مجازيتها بالتدريج نتيجة كثرة الاستعمال ، وهذا ما عبر عنه المحدثون بقانون (**التضاؤل التدريجى**) ، ويعزون الى هذا التضاؤل التدريجي السبب فى فقدان اللغة صورها المجازية ، وقد عبر " **أولمان** " عن ذلك بقوله :

وهناك عامل من العوامل التى تسلب الكلمة أو العبارة قوتها وتأثيرها ، ويتمثل هذا العامل فيما يعرف بقانون " **التضاؤل التدريجي** " ، ذلك القانون الذى يقوم بدور كبير فى تغيير المعنى فى أحيان كثيرة ، فالمجازات ، والاستعارات ، وأساليب المبالغة ، بل وأساليب حسن التعبير ، كل هذه لا بد أن تفقد ألوانها المعنوية الخاصة ، وأن تحرم من قوتها التعبيرية والإيحائية بكثرة الترداد. (١)

هاتان النقطتان هما اللتان تشكلان بوجه عام فهم " شيلى " العلاقة بين الشعر واللغة ، مما يترتب عليهما عدم قابلية الصورة الاستعارية والصور الشعرية بوجه عام للنثر – كما قلنا من قبل – ، ذلك لأنها أمعن فى الخلق – وخاصة البعيد منها – فهى مكونة من كلمات عمل فيها الخيال عمله فأكسبها القدرة الهائلة على الإيحاء ، ولقد نظر " **شيلى** " إلى اللغة بوصفها أداة الخيال الفعالة ، لأن الخيال نفسه يخلقها تلبية لحاجاته ، بينما أدوات الفنون الأخرى توجد فى العالم الخارجى مستقلة عن الفنان ، ووجودها هذا يحد من فاعليتها بوصفها وسيلة للتعبير عن رؤية الفنان ، **وهذا ما يجعل الشاعر فى مرتبة أعلى بالنسبة إلى غيره من الفنانين . (٢)**

وها هوذا " **ايرنست فشر** " يقول أيضا : يستخدم الشاعر وسائل اللغة المتاحة ، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا وتنشأ هذه الجِدة من جدلية اللغة ، أى من التفاعل والتلاقى بين الكلمات فى داخل القصيدة ، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب ، بل يمكن أن يقال : إنها محتوى فى ذاتها ، أو إنها حقيقة قائمة فى ذاتها. (٣)

* مما سبقت مناقشته نستطيع أن نستخلص نتيجتين مهمتين بالنسبة للصورة الاستعارية بوجه خاص ، والصورة الشعرية بوجه عام ، والنتيجة الأولى هى أن الصورة تعتمد على الإيحاء ، ما دامت مكونة من كلمات متفاعلة ، ثم أن المعنى فى الصورة يمتد ويتسع كلما زادت عملية التأمل والاستقصاء ، بمعنى أننا كلما وسعنا من السياق الخاص بالكلمات الداخلة فى تركيبها، كلما زدنا أوجه التفاعل بين هذا السياق الخاص والسياق العام للقصيدة ، وكلما فعلنا ذلك تلقينا سيْلا من المعانى ، وها هوذا المقصود من قولنا : إن الصورة الشعرية موحية . وأننا بصدد صور خيالية لا بصدد معان

١- ستيفن أولمان :" دور الكلمة فى اللغة " – ترجمة د/ كمال بشر ص ٩٦
٢- انظر ديفيد يتش فى مناهج النقد الأدبى – ترجمة محمد يوسف نجم / ١٨٠
٣- راجع لإيرنست فشر : ضرورة الفن – ترجمة أسعد حليم / ٢٢٢

ذهنية ، وكلما شق علينا تحليل المعنى ، وجدنا كلمة الصورة جدارا عاليا تختفى وراءه قيم كثيرة لأن الشاعر يخلق ، أنه لا يعيد تكوين عناصر موجودة فقط ، بل هو يضيف إليها عناصر جديدة . ذلك لأن الشاعر يتمتع بالحرية ، **والحريَّة هى المثل الأعلى للجمال** ، كما يقول (**فريدريش شللر**)(١) وذلك عندما يتغلب الفنان على قيود المادة الوسيطة ، التى يستخدمها الفنان فى فنه فيبطلها ، ويذيبها عن طريق الشكل أو الصورة ، مما يتشابك فيها من علاقات اللغة ، وعلى ذلك لا يتأثر بالمضمون إلا فرادى الملكات ، فيبلغ الشكل بنا حينئذ إلى صفاء النفس وحريّتها ، ومتعتها ، بحيث يستطيع الإنسان مباشرة حقه الإنسانى **فى السيادة** ، **والحرية** من خلال فن الشكل ، أو فن الصورة ، وعلى ذلك تصبح الفلسفة الحقيقية للغة هى **فلسفة الفن** التى تسمو بالبشر فى داخل ذواتهم .

معنى ذلك ، أن الفنان بعامة مُطالب بالتغلب على الجوانب المادية التى يصادفها فى مادته الوسيطة ، وبإخضاع مضمون عمله الفنى للأشكال الروحية التى يعرضها عليها ، فسرُّ العبقرية الفنية إذن ، هو القدرة على تحطيم كل مظهر مادى بوساطة " **الشكل الروحى** " .

هكذا ينظر " **شيلر** " الى الفن بمعناه الروحى العميق ، إذ هو لا يعنى الفن الجزئى الخاضع لضرورات الطبيعة أو الذى أصبح مماثلا للعلم فى شدة خضوعه للقوانين ، والقواعد .... **ولكن ما السبيل الى ذلك عنده ؟**

االسبيل إلى ذلك عنده هو دوام سعى الفنان نحو الجمع بين الممكن والضرورى بحيث يتحقق امتزاج هذين العنصرين فى [**المثال**] ، فهو إذن يحث على الاعتراف بضرورات الحاضر ومضامين حاجاته وموضوعاته ، دون الخضوع لها خضوعا مطلقا ، كما أنه يدعو إلى السعى نحو تحقيق الأشياء الحقة التى يحتاجها الآخرون ، وتحتاجها ملكاتهم الإنسانية الداخلية دون الخضوع لنزواتهم العابرة (٢)

* خلاصة ذلك عندي أن هناك مطلبين متعارضين عند الإنسان ، الأول يدعو إلى ضرورة الخضوع للواقع بضروراته المادية ، والثانى هو ألا يصبح الإنسان رهْن الواقع بكل حذافيره ، والمخرج لدى الفنان ، إذ عليه أن يبتدع شيئا ، أى يصنع شكلا فنيا متمايزا متوافقا يفرضه على كثرة المادة المضطربةُ ، ويحقق به عنصر الفن بمعناه الروحى العميق الذى تتجلى فيه المشاعر الجمالية الحقة ، عندئذ ، يشعر

١- راجع " فريدريش شلر " فى مؤلفه : فى التربية الجمالية للإنسان " ترجمته إلى العربية ، وقدمت له دكتورة وفاء محمد إبراهيم ، وقد قامت المترجمة بالنقل عن الترجمة الإنجليزية التى قام بها (ريجنالد سندل) للكتاب وما قاله (شيلر) نرى مضمونه لدى الدكتور ناصف فى مؤلفه " نظرية المعنى فى النقد العربى – أخر ص ٦٨

٢- راجع للدكتور أحمد حمدى محمود كتابه : فى التربية الجمالية للإنسان لفريدريش شيلر – تراث الإنسنية – مهرجان القراءة للجميع – الهيئة المصرية ١٩٩٥ ص ٢٧ / ٣٧

بالحرية ، وبالانعتاق من الواقع الرتيب من حوله ، ويشعر معه متذوقوه بالمشاعر ذاتها .

إن هذا الذي قلناه : يمنكن فهمه أيضا من عبارة (**روبين جورج كولنجود**) الذى يقول فيها : (١)

أليست الكلمات أجزاء وبذورا للنبات ؟ ، وما هو قانون نموها ؟ بشيء من مثل هذا سوف أحطم التناقض القائم بين " **الأشياء** " و " **الكلمات** " وارتفع بالكلمة إلى مستوى الأشياء ، والأشياء الحية منها .

" **فكلونجود** " يضفى نوعا من الحياة على لغة الشعر ، وأن ما نتلقاه من تيارات إيحائية من خلال صوره هى روحه التى بها يحيا ، وهل هناك من مصدر لهذه الروح غير الصورة الاستعارية؟! من هنا كانت الاستعارة أقوى الصور القادرة على بعث القوة التأثيرية فينا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عال ، لأن الصورة الاستعارية وحدة متماسكة من الفكر والفن ، ذلك إن عجزت الحقيقة السلبية وحدها عن التأثير فينا فنعيد رؤيتنا للأشياء من جديد بحيث تغطى الاستعارة على مفهوماتنا القديمة وتغير معانى الكلمات التى تنتمى إلى أسرتها أو عالمها.

والنتيجة الثانية ، وهى مترتبة على الأولى : ومؤداها أن الصورة غير قابلة " **للنثر** " ، وليس معنى ذلك أن الصورة لا معنى نثرى لها ، وإنما معناه أن هذا المعنى النثرى ممكن فى حال ما اذا كانت كلمات اللغة مجرد نظام لتنظيم الإشارات ، الا أنها ليست كذلك فى لغة الشعر – أما فى حال الكلمات التى تعبر عن انفعال ، فإن المحلول النثرى لا يساوى إلا جانبا بسيطا من المعنى الذى تعبر عنه الصورة ، إن الصورة الاستعارية ذات سياق خاص يتفاعل مع السياق الذى توجد فيه ، هذان السياقان يتفاعلان مع السياق العام للقصيدة كلها ، ومحصلة هذه التفاعلات تنعكس على معنى الصورة ، ومن هنا تتعدد المعانى ، وتكون الصورة ذات إيحاءات لا يمكن أن يحصيها النثر أو يحيط بها إحاطة تامة ، ومهما حللنا الصورة إلى معنى نثرى ، ومهما قمنا بتفصيل القول فيه ، فإننا سنكون عاجزين عن الوصول إلى المعنى ، أو جملة المعانى التى تشير إليها الصورة وترمز .

لقد أكد " شيلى " ذلك عندما قال : " إن الصورة مثل الحلم ، فهى " **فوق المُحَدَّد** " ، والمعانى التى تشتمل عليها لا يمكن للنثر أن يحيط بها كلها " (٢)

١- آلين تيت : دراسات فى النقد الأدبى / ١١٣

٢- Shelly : A defence of poetry P. 127

ثم أن الأعسر من ذلك ، شرح الصورة الفنية فى تعبيرات ، ومصطلحات العلم ، أو لغة الكلام المتداولة ، وقلما يتيسر نقل فن إلى فنٍ آخر ، وأسلوب فنان فى أسلوب فنان آخر. (١)

وما من شك في أن أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلا ، فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التي يرمى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نثري للقصائد ، سيجدون هذه القصائد أسرارا لا يستطيعون سبْر أغوارها (٢).

ولم لا ؟ ، " وشيلي"نفسه يقول عن كلمات " **دانتي** " الشاعر ، مما يؤكد ما نحن بصدده :
أن كلماته مشحونة بالروح ، وكل منها يشبه شرارة ذرة تحترق لفكرة لا يمكن إطفاؤها ، ومع ذلك فإن كثيرا من هذه الكلمات تظل مغطاة برماد ميلادها ، إن كل الشعر الرفيع " **لا نهائي** " ، أو "**لا محدود** " ، ولذلك فهو يشبه ثمرة البلوط الأولي ، التي احتوت على جميع أشجار البلوط بالقوة ، وقد يزاح عنه النقاب بعد النقاب ، ومع ذلك فإن الجمال الداخلي المحض لا ينكشف أبدا ، والقصيدة العظيمة هي نافورة تعيش دائما بمياه الحكمة واللذة ، وبعد أن تستنفذ عصر ما ، وشخص ما كل دفقها المقدس ، والذي تمكنهم علاقتهم الخاصة من المشاركة فيه ، فإن شخصا أخر ، وعصرا أخر ينجحان في الكشف عن معان جديدة ، وهكذا تنشأ علاقات جديدة على الدوام تكون مصدرا للذة غير متوقعة ، ولم تخطر على بال (٣).

حقا : إن الصورة لا يمكن نثرها ، ألا يكفي أنها توحي بمعنى ما عند تأملها ، ثم يأتى نقاد آخرون في زمان آخر يفهمونها بطريقة جديدة ، ، ثم يأتي آخرون من بعدهم فيفهمون منها مالم يكن في الحُسْبان ، والصورة تقبل كل هذه المعاني وزيادة ، ذلك لأنها كما قال **ريتشارد وشيلي** : إنها فوق المحدد ، وتعتمد على الإيجاز ، وغير قابلة للنثر ، لأنها عندما تنثر ، فإنها تفقد كل قيمتها الإيحائية ، وقدرتها على التعبير ، ولعل هذا ما عبر عنه " **وردزورث**" حين قال :

" إننا نقتل كيما يتسنَّى لنا أن نشرح ، ويقول أيضا : إذا أمكن ترجمة الأبيات ، والأسطر إلى ألفاظ مختلفة من اللغة نفسها بدون أن يقلل ذلك من مدلولها ، سواء أكان ذلك في المعنى ، أم في الارتباطات أم في أى إحساس ذي قيمة ، فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة في عباراتها (٤).

١- أروين أدمان / الفنون والإنسان – ترجمة مصطفى حبيب / ص٥١ .
٢- انظر مبادئ النقد الادبي لريتشارد / ٣١٠ .
٣- Shelly : Adefence of poetry p- 127.
٤- كولردج لمصطفى بدوي – سلسلة نوابغ الفكر الغربي / ٧٥ .

إذن تعود فتقول : لا يوجد معادل للتعبير الاستعاري ، إذ إن الفرق بين الاستعارة ونثرها ، فرق في القوة الانفعالية ، كما سبق أن أشرنا ، يقول " **جون كوين** " في ذلك :

إننا نستطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما ، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة ، إن النصين لا يمكن أن يتزامنا في الوعي ، وهناك مشقة في رؤية أحدهما ، وهو النثر يغمر الآخر ويغرقه ، إن الشعر له جوهر **مَلَكي** ،فإما أن يسود وحده ، أو يعتزل (١).

لقد كان للجانب الصوتي أثر في هذه المسألة عند " شيلي" ، إذ إن الانسجام اللفظي الذي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ ، وبترابط الاصوات مع المعنى ، هو جزءمن الطريقة التي يحقق بها الخيال بلوغ النظام الأمثل ، ولذلك فإن " **الترجمة** " من لغة إلى أخرى التي تعني فقدان هذه العلاقة الفريدة تكاد تكون مستحيلة (٢).

حقا ، إن " **الوزن** " و" **المجاز** " متلاحمان ، إذ إنَّ أحدهما يتبع الآخر لأنهما المبدأين الرئيسيين الناظمين للشعر ، فيما ذهب إليه " **ماكس ايستمان** " في كتابه : " **العقل الأدبي في عصر العلم** " (٣).

إن الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملا مهمًّا في البِنْية العامة ويمكن لفت النظر إليه بوسائل كثيرة ، كالوزن ، وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة ، مثل الجناس ، والسجع ،و القافية ، والإيقاع .. الخ ، هذه الحقيقة تشرح لنا عدم الدقة في كثير من حالات ترجمة الشعر ، على أساس أن هذه الأنماط الصوتية المحتملة لا يمكن نقلها إلى نظام لغوي آخر (٤).

١- جون كوين : بناء لغة الشعر – ترجمة الدكتور أحمد درويش ص ١٨١ .
٢- ديفيد دتش : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص ١٨١ .
٣- راجع نظرية الادب لوارين وويلك ص ٢٣٤/ ٢٣٩ .
٤- اوستن وارين ورينيه ويلك/راجع نظرية الأدب ص ١٨٨ .

إن " القافية " في الشعر عامل " صوتي " في مقابل " الاستعارة " بوصفها عاملا "معنويا " ، ولكنها على مستوى داخلي عامل " تنويعي " في مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا ، والكل يترابط في سبيل العطاء الجمالي (١).

إن هذا كله ليس بعيدا عما ذهب إليه " **جاستون باشلار** " الفيلسوف الفرنسي صاحب نظرية في الخيال ، والصورة الشعرية ، إذ يري أن الصورة الشعرية لا توجد قبل أو بعد اللغة ، وإنما تعيش في تطابق تام معها ، لذلك لا يجدر بنا ترجمتها ، وإنما ينبغي ان ننظر إلى القصيدة على أنها المكان الأمثل الذي تتضوع فيه الصورة وتحيا ، إن موطن الصورة ليس الإنسان ، ولا التاريخ ، ولكن الكلمة نفسها ، الصورة مثل الكلمة تعيش في عالم الممكن وتأتينا من حيث لا ندري (٢).

أضحى من المؤكد إذن استحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى دون أن تفقد صوره كثيرا من المعاني ، إن الترجمة حينئذ تكون نوعا من العبث ، كما يقول :
" **شيلي** " ، فلو صح أن تلقى بزهرة البنفسج في البوتقة حتى تكشف سر لونها ، وأريجها لصحّ أن تنقل من لغة إلى أخري مبدعات الشاعر (٣).

ولنترك : " **لا يرنست فشر** " مهمة السبب الذي يجعل ترجمة القصيدة من لغة إلى أخرى نوعا من العبث ، فهو يقول :
" لكل كلمة مكانها في القصيدة ككل ذرة في البلورة ،وذلك ما يحدد شكل القصيدة ، وبناءها ، وإذا جرى في مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلا ، أو غير جوهري ، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع ، وبالتالي تضيع صوره الاستعارية ، فإن بناءها وشكلها يمكن أن يتحطما ، وأن كيانها المتبلر يمكن أن يتحول إلى كتلة لا شكل لها (٤).

وفي نهاية هذا التفصيل والتحليل ، قد يتبادر إلى الذهن سؤال مهم وهو ، " هل هذا يعني سد الباب أمام شرح الاستعارة ؟ "

١- راجع بناء لغة الشعر لجون كوين ص ٥٥ .
٢- نظرية الخيال عند جاستون باشلار : ضمن مباحث مجلة عالم الفكر ١٩٨٠ عدد سبتمبر – ترجمة الدكتور محمد الكردي .
٣- دفاع عن الشعر (لشيلي) ص ١٠٨ .
٤- إيرنست فشر : ضرورة الفن – ترجمة أسعد سليم / ٢٢١ .

وأجيب فأقول : لا اشك في أن الشرح والتفصيل أساس الاستعارة ، على الرغم من أنه لا يعد معادلاً للتعبير الاستعاري في المعرفة ، ويمكن أن يكون قيما ومثمرا ، ويفيد المعرفة بالاستعارة ، ولكنه لا يفيد المعرفة التامة بأصولها ، وجوهرها ،وأجوانها ، على ذلك فإن ترجمة الاستعارة سواء أكان بطريق نثرها أم بنقلها من لغة إلى أخرى ، أولى بنا أن نسميها " **تفسيرا** :" لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتركيب الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالته ، وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة تلك التي أضفاها الخيال ، والتي لا يمكن الإحاطة بحدودها ،او مراميها بشكل تام .

الحكم الخامس :

وبوساطة " **الحسّ** " لفت شيخ بلاغتنا عبد القاهر إلى حكم أخر من أحكام الاستعارة يختص بطبيعة تركيبها ، وأنها تقوم عليه ، لا على التحليل والتركيب ، وإني لأ ري هذه الحكم مرتبطا بالحكم السابق ، فقد ذكر أنها لا تنحلّ إلى أجزائها التي تألفت منها ، ذلك لأن التحليل يفقدها معناها ، وجمالها ، ويحول بينها وبين وظيفتها في التأثير النفسي ، وإثارة الإعجاب ولقد مثّل عبد القاهر لذلك بقول" زهير"

صَحا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وأقْصَرَ باطِلُهْ : وَعُرِّيَ أفراسُ الصِّبَا وَرَواحِلُه (١)

وهنا لا نستطيع أن نثبت ذواتنا ، أو شبه الذوات يتناولها الأفراس والرواحل في البيت على حد تناول " **الأسد** " الرجل الموصوف بالشجاعة.... ، وليس إلا أنك أردتَ أن الصِّبا قد تُركَ وأُهمل ، وفُقِدَ نِزَاع النفس إليه وبَطَلَ ، فصار كالأمر يُنْصَرَفُ عنه ، فَتُعَطَّل آلاته ، وتطرح أداته ، كالجهة من جهات المسير نحو الحج او الغزو أو التجارة ،يُقْضَى منها الوَطَرُ ، فتُحَطّ عن الخيل التي كانت تُركب إليها لُبُودُها ، وتُلقى عن الإبل التي كانت تُحْمَل لها قُتُودُها(٢).

ومثل أيضا بقولهم :" **هو مُرْخَى العنان ، ومُلْقَى الزِّمَام** "

١- الأسرار /٤٨ – مع ملاحظة ان عجز البيت انما هو مأخوذ من قول (طفيل الغنوي):

وأصْبَحْتَ قَدْ عَفَّتْ بِالجَهْلِ أهْلَهُ : وَعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورَوَاحِلُه

وقد احتذاه زهير – راجع ديوان " طفيل الغنوي " بتحقيق المستشرق " كرنكو " ط لندن ١٩٢٧/ ص ٨٢ .

٢- الأسرار / ٤٨ .

إذ لا وجه لأن تروم شيئا تجرى العِنَان عليه ، ويتناوله ، بل المعنى على انتزاع الشبه من الفرس في حال يرخى عنانه ، وان ينظر إلى الصورة التي توجد من حاله تلك في العقل ، ثم يجاء بها ، فيعارها الرجل ، ويتصور بمقتضاها في النفس ،ويتمثل (١)

إن هذا الذي ذكره عبد القاهر يحيلنا إلى ما سبق أن قاله في موضع آخر من ان " **المعنى يؤخذ من مجموع التلقي** " (٢) وفي كثير من الاستعارات نرى المعاني التي يتناولها الشاعر بالتفكيك ، وإعادة التركيب تصبح في الاستعارة جديدة ، وإن هذه الجدة المتخيلة ،هي مصدر ما في الاستعارة من قوة بحيث لا نستطيع تذوقها إلا بتناولها كما هي دون تعويل على أجزائها الأولي التي تركبت منها ، فالاستعارة لا تقوم في نظر شيخنا على حدود العقل المعتادة ولا يمكن فهمها على هذا الأساس الخالص ، لأن أوضح خاصية للشاعر هي مجاوزة تلك الحدود ، فالاستعارة بنت الحدس (٣) ، كما نفهم من كلامه .

والحَدّس ضرب من المعرفة الثاقبة ، والبصيرة النافذة ، وتعاطف يتجاوز مجرد المشابهة ولا يتقيد بها حرفيا .

إن صعوبة فك وتركيب مثل هذه الاستعارات السابقة وغيرها كثير ، قائم على أساس أن سياق الاستعارة مركب عضويّ ، لا منطقي ، فالتركيب المنطقي موصوف بالآلية ، أجزاؤه مستقلة ، أما التركيب الفني العضوي فيعني ان علاقة الجزء بالجزء تتضمن – في ذاتها – علاقة الجزء بكل التعبير ، فعناصر الاستعارة لا معنى لها إلا من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بوساطة ما بينها من تفاعل (٤).

١- الأسرار / ٤٩ .
٢- الأسرار /٥١ – والحَدْس هنا لا يعني الظّن والتخّمين ، وإنما يعني سرعة الانتقال في الفهم ، او هو ضرب من المعرفة الثاقبة ، والبصيرة الشفافة التي لا تعتمد على الانتقال الاستنتاجي ، وتقترب الكلمة من البَدِيهة في تعريف الراغب الاصفهاني حيث يقول : إنها معرفة تجئ بلا فِكر ولا قصّد (راجع هامش ١٤٠ من الصورة الأدبية).
٣- راجع الأسرار / ٣٦٠ .
٤- الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص ١٤٢ .

ولم لا ؟ وهي صورة تنبثق من إحساس عميق ،وشعور مكثف ، يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص ، هو خروج على النسق المعجمي في الدلالة ، والنسق الوظيفي في التركيب ، وهذا الارتباط الحتمي بين الصورة وتركيبها أو أسلوبها أو سياقها ، إنما هو نتيجة للحظة كشف ، مما يعني أنها صورة غير مكررة ، من حيث لا تتكرر ، لحظة الكشف نفسها ، لذا فإنها عند " **عيزراباوند** " الصورة التي تمثل مركبا ذهنيا أو عاطفيا في لحظة من الزمن (١).

وعلى هذا يقتضى الفهم العضوى لبِنْية الاستعارة أن نقول : إنها تقدم إلينا حدودا لا وجود كامل لها فى خارج التعبير الذى أنتجته هي نفسها ، ومن ثم كان تفسير المجاز أمرا محفوفا بالصعاب ، كما يقول الدكتور مصطفى ناصف (٢).

وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة ، دليل على أن من الاستعارات أو الصور القولية الفنية ما لا يُمكن ان يتألف من أجزاء بهذه الصورة التي تحتاج إلى الاختيار ، وأن هناك أنواعا من النسب بين الألفاظ يعين على تحقيقها ما توافر في الأديب شاعرا ، أو ناثرا من صدق الرؤية ، وصحة الإدراك ونفاذ التأمل ، وإلا فما الفرق بين هذه الاستعارة التي وردت في بيت " **زهير** "(٣)، وقول " **لبيد بن ربيعة** " : (**إذ أصبحت بيد الشمال زمامها**)، فالثانية يمكن أن تنحل إلى الأجزاء التي تركبت منها (٤). وإن هذه العملية في رأي الدكتور " **السيد أحمد خليل** " ،كامنة فى الصعوبة التي يجدها مفسر النص في تحديد هذه النسب تحديدا يصل بالمفسر إلى ذلك التطور الدلالي في عملية النظم نفسها (٥).

إننا إذا أردنا ان ننظر في الاستعارة تلكم النظرات الجزئية المتعاقبة خرجنا إلى شئ تعافه النفس ، إن الاستعارة تنجا وزعتبات الحسى والمعنوي فلا هي معنوية خالصة ، ولا هي حسيّة صرف ، إنما الاستعارة تعبر عن " **دنيا سحرية تجمع بين الظاهر والباطن ، الحسي والمعنوي** " فليس من الدقة التامة ، إذن أن تسمى أقدام الزمن ، مثلا ، تجسيما لمعنوى ، إنما يبدو أن الزمن ، والأقدام وغيرها مقولات متفاعلة ، وهذا التفاعل يخلق عالما متميزا من مدرك ذى قوام موحد ، إن الشاعر يعدل من فقه الزمن والأقدام ن ويرتفع على المعنى المعروف لكليهما ، محاولا خلق وحدة جديدة

١- راجع الصورة والبناء الشعري ص ٢٨ – " ولوليم فان أو كونور " – كتابه النقد الأدبى – ترجمة صلاح إبراهيم ط بيروت ١٩٦٠ ص ١٠٣ .

٢- الصورة الأدبية ١٤٣ .

٣- الذي عَجُزه (وعُرِّى أفراسُ الصِّبا وَرَوَاحِلُه).

٤- الأسرار / ٤٧ .

٥- د. السيد أحمد خليل : اللغة بين الأدب والتشريع / ٦٨ .

معقدة ، وعلى هذا النحو قد نفض مشكلة الاستعارة بالكناية التى يرتد فيها البلغاء إلى معنى المشابهة ، ثم يضطرون الى أن يفترضوا أن المستعار حذف ، ورمز إليه بشيء من لوازمه ، كما هو الأمر فى مذهب القزوينى والسكاكى أو جمهور البلغاء ، ذلك لأننا لا نميل إلى أن تكون المنية فى بيت أبى ذؤيب :

وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَها : أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ

مشبهة بالسبع فى اغتيال النفوس ، أو هى السبع بادعاء السبعية لها ، وإنكار أن تكون شيئا آخر غير السبع ، ولن نرى أن المكنية هى التشبيه المضمر فى النفوس المرموز إليه بإثبات لازم المشبه به للمشبه (**وهذا الإثبات هو الاستعارة التخييلية**) المقام أيسر من ذلك ، فالاستعارة لا علاقة لها مباشرة بالسبع والمشابهة ، " وإنما هى العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر ، ويؤثره على التخيلات الساذجة الأولى ، (التى قال بها " **كولروج** ") فقد أعيد تنظيم الإحساس بالمنية والسبع ، وأعطى لهذين العنصرين وظيفة جديدة ، ولقد غاب عن محللى الاستعارة أن العناصر التى يتناولها الشاعر بالتفكيك وإعادة التركيب تصبح فعلا فى الاستعارة جديدة ، وأن هذه الجدة المتخيلة هى مصدر ما فى الاستعارة من روعة ، وأن الشاعر عندما يبدع الاستعارة إنما يريد أن يعبر الحسى إلى الخيالى والفكرى . إن عمل الاستعارة الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث فى الإدراك معنى التناسق والنظام . (١)

لذلك يحيل الشعر على الآثار الغائرة فى النفس ، فيستعين بفاعلية الذاكرة فى إرجاع العناصر الإنسانية بعضها الى بعضها الآخر ، فتنزع الاستعرة الى إعلاء الحدث على " **الشيئية** " المستقرة الجامدة ، وفى وسعها إبان تعبيرها أن توحى بامتداد لا ينتهى يخص تجاربنا الباطنة عن الواقع بأكمله ، اذ تكشف الاستعارة على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات إذْ إنها المخرج الوحيد لشىء لا ينال بغيرها (٢)

إن النظرة إلى الاستعارة بوصفها صورة من الصعوبة حلّها إلى عناصرها ، وفكّها إلى جزيئات أمر مهم يعمل على تأمين مفسر النص حتى لا يحوم حول الظاهر ، وإن العدول عن هذا الضرب من التفكير فى حقيقة الاستعارة " قد يصير سببا إلى أن يقع قوم " **فى التشبيه** " (٣) وذلك أنهم إذا وضعوا فى أنفسهم أن كل اسم مستعار فلا بد

١- راجع للدكتور ناصف (الصورة الأدبية ص ١٣٨) وانظر الإحالة إلى كتاب ريتشاردز " فلسفة البلاغة " وغيره .
٢- راجع الصورة الأدبية ص ١٤٧ / ١٥٠
٣- يعنى به هنا تشبيه الخالق عز وجل على وجه التحقيق بالمخلوقات الحادثة .

من أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة اليه يتناوله في حال المجاز ، كما يتناول مسماه في حال الحقيقة ، ثم نظروا في نحو قوله تعالى : " **وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي**" (١) و " **وأَصْنَعِ الفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا** " (٢) فلما لم يجدوا للفظة " **العين** " ما يتناوله على حدِّ تناول " **النور** " مثلا للهدى والبيان ، ارتبكوا في الشك وحاموا حول الظاهر ، وحملوا أنفسهم على لزومه ، حتى يفضي بهم إلى الضلال البعيد ، وارتكاب ما يقدح في التوحيد ، ونعوذ بالله من الخذلان " . (٣)

كل ذلك معناه أن الاستعارة تعبر عن فكرة مركبة ، لا بطريق التحليل أو التجريد ، بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء ، وها هوذا السبب في أن أنواع التخييل والتراكيب الاستعارية " لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه ، وتفصيل يستغرقه " (٤) – فهو لا يكاد يحصر إلا تقريبا ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، ثم إنه يجيء طبقات ويأتي على درجات (٥)

وعن دقة الصنع والتركيب ، مما يميز الحاذق الصَّنَع ، والمُلهَم المُؤيَّد ، يقول عبد القاهر :
" وإنما الصنعة والحِذْق ، والنظر الذى يلطُف ويدِق في أن تُجمِعَ أعناق المتنافرات والمتباينات في رِبْقه ، وتُعقَّد بين الأجنبيات مَعاقِدُ نسَب وشُبْكه ، وما شَرُفت صنعة ، ولا ذُكر بالفضيلة عَمَل إلا لأنهما يحتاجان مِنّ دقّة الفكر ولُطف النظر ، ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما ، وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات ، وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة ، فانك تجد الصورة المعمولة فيها ، كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب والحذق لمصوِّرها أ أوجبَ . (٦)

إن القيمة في هذا الضرب من التصوير على حد التمثيل والاستعارة لا يتحقق لكل شاعر إلا لمن لم يُعن بما تنال الرؤية ، بل بما تعلق بالقلب والرويَّة ، والعقل فلم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة بل من حيث تعيها القلوب الفَطِنَة ، ثم يضع شيخنا شرطا مهما للجمع بين المتباينين ، وهو " **أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا ، وتجد للملاءمة والتأليف السوىّ بينهما مذهبا ، وإليهما سبيلا ، وحتى يكون ائتلافهما الذى يوجب تشبيهك من حيث " العقل والحدْس**" في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس ، فأما أن تستكره

١- سورة طه " ٣٩
٢- سورة هود ٣٧
٣- الأسرار / ٥٠ / ٥١
٤- الأسرار / ٢٧٥
٥- السرار / ١٦٧
٦- راجع الأسرار ١٤٨

الوصف وتَرُومَ أن تُصوِّره ، حيث لا يُتصور ، فلا ، لأنك تكون فى ذلك بمنزلة الصانع الأخْرق ، يضع فى تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبَلانه حتى تخرج الصورة مضطربة ٠ (١)

وهذا معناه أن الحدْس الاستعاري يتولي إدراك الجوانب الروحية للعالم المركب ، عالمِ الشخصية الإنسانية ، وآثارها ، لذلك وصفت الصورة الاستعارية بأنها شعرية ،ومركبة ، وموحية ، وغير قابلة للنثر ، فضلا عن أنها روحية ٠

لذلك يقول (أمبسون) في تتبعه تحليل الأب (براون) الاستعارة :
إنه لا يمكن الجزم بالحقيقة الثابتة التامة في التعبير الاستعاري ، ثم إن المشغوفين بتحليلها هم الذين يذهبون إلى أنها من باب التلوين (٢).

أوَ لم يقل عبد القاهر من قبل هؤلاء :" **فليس معاني النحو معاني الفاظ فيُتَصور أن يكون لها تفسير " (٣).**

أو لم يقل أيضا :" **ولا يزال مِنّ معنى المفسَّر شئ لا يكون إلى العلم به سبيل"(٤).**

أما " **جون مدلتون مري**" فيقول :

" يمكننا القول بأن عالم الخيال الحق تتكون مادته الأساسية من تلك المعجزات ، ولا يستطيع " التحليل العقلي " أن يقتحمها ، وعلى العقل المفكر أن يتحول تحولا شاملا، ويصل إلى درجة يفقد معها ذاته ،ووظيفته الحقيقية حتى يمكنه أن يتفهم موضوعات الخيال ، ولو استفاد العقل بقدرته الأصلية ، وحاول فهم محتوي عالم الخيال لفشل في ذلك فشلا ذريعا ، فعالم الخيال عالم تلتحم فيه الخصائص متخطية هوَّة التصنيفات التي تقسم . وتنسق عالم الإدراك العقلي (٥)

١- الأسرار / ١٥١.
٢- راجع للدكتور ناصف / الصورة الادبية /١٣٣/ ١٣٤ .
٣- الدلائل / ص ٤٥٢ .
٤- السابق / ٤٢٦ .
٥- الاستعارة " لمري" – ترجمة د. عبد الوهاب المسيري . مجلة المجلة ص ٤٨.

يضاف إلى ذلك ، أن الصورة الشعرية وخاصة " الاستعارة " ، لا تفهم أحيانا إلا على أساس بعض التجارب ، وبعد قليل من ملاحظة العالم ، فهناك بعض الصور الدقيقة التي تظل غامضة على مَن لم يمارس الاحتكاك ببعض المشاهد والظواهر الطبيعية ، إذ إن من خصائصها إطلاق الذهن نحو آفاق عليا من التحديد والحرية ، والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات التي يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق ، هذا فضلا عن أنها تثير الخيال ، وتدفعه إلى تصورات عينية ، قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقد ، إلا أنها ينبغي أن تعطي إحساسا بما هو ممكن ، لذلك ففهمها يحتاج إلى الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة والشفافية (١).

هذا ، ويلفتنا " جون ملتون مري " إلى فكرة مهمة مؤداها أن الكلمات التي تستخدم نعوتا هي كلمات تستعمل لتحليل مباشر ، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة ، ولكي نعبر عن هذه الصورة تماما ، فإننا نحللها إلى الوحدات او العناصر التي تكونها ، كأي وصف تفصيلي يمكن ان يستهان فيه بالتشبيه أيضا ، أما " الاستعارة " ، فإنها عكس هذه العملية التحليلية ، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة ، إنها تعبير عن فكرة معقدة ، لا بالتحليل والشرح ،ولا بالتعبير المجرد ، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية ، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى مساوٍ محسوس(٢).

ثم يأتي " هربرت ريد " قائلا :" والقول بأن الاستعارة نتيجة التمعّن طلبا لصفة دقيقة هو قول مضلل ، ذلك أن الدقة التي ننشدها هي دقة مساواة ، لا دقة وصف تحليلي ، حيث إن النثر هو فن الوصف التحليلي في الأساس ، فإنه يبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر " (٣)

واعتقد أن كلام " هربرت ريد " ليس جديدا ، فإن " ابن سينا " في المقالة الرابعة من الفن الثامن من الجملة من منطق (الشفاء) يصرح بأن المجاز ، والاستعارات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر .

١- انظر ما كتبه الدكتور صلاح فضل عن الخصائص العامة للصورة في كتابه " نظرية البنائية " ص ٣٥٧ .

٢- هربرت ريد : معنى الفن / ١٢٨ .

٣- Read : English prose of style P. 25.

وينبغي للخطيب إذا أراد أن يستعير " ويغير " أن يأخذ الاستعارة من جنس مناسب لذلك الجنس محاك له غير بعيد منه ولا خارج عنه (١)

معني ذلك أن التشبيه الخلاّق بطبيعته أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة الخلاقة ، لأن النثر كما يقول (مري) : يمنحنا وقتا لكي نناقش فيه التشبيهات التي ستتحمل تمحيصنا الشديد ، إن كانت دقيقة وموحية ، وهذا مما يوضح لنا وظيفة الصورة ، فهي في الشعر غيرها في النثر ، فالاستعارة في الشعر تعد أساسا وسيلة لاستثارة إحساس غامض ، متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به أنها رُوحيّة ، يمكنها الإحاطة بالروح الجوهرية للأشياء ، مما لا يكون هدفا من أهداف النثر ، لذلك فالصورة في الشعر مركبة أساسا وموحية بينما هي في النثر محددة ، واضحة الأبعاد٠ .

* ها هي ذي" **أحكام الاستعارة** " وكلها تدور في فلك واحد إطاره ومرتكزه أن الاستعارة صورة شعرية مبنية على الخيال معبرة عن العالم الداخلي للأديب ، لا يتيسر له أن ينقل تجاربه في شكلها الكلي إلا إذا اعتمد عليها ، وهذا مصدر ما فيها من روعة الإيحاء ، والخيال الرحب الممدود ، لذا فرادة عالم الخيال الحقيقيون قلانل ونادرون ، وهم خير من يملك ناصية الاستعارة معتمدين على ما تجلبه خبرتهم من هذا العالم القريب البعيد ، مما يفصح عما في قلوبنا ،وربما يحيرها ، أو يريح نفوسنا مما يحدث فيها من " **دغدغة نفسانية** " ، وأعتقد أننا مهما حاولنا الإفصاح عن مضمون الشعرية الاستعارية – إن صح التعبير – فإننا ولابد واجدون فيه بقية سرتندّ عن الفهم مما يشي بأن الحقيقة قد تكون شيئا مباينا لما نعرفه ، ولذا لم تعد الترجمة كالأصل ، ولم يعد التفسير كالمفسَّر .

* ولقد قضت الأحكام التي تناولناها في هذا الفصل أيضا بأن جوهر الاستعارة لم يعد كامنا في مجرد لفظ استعير من مكانه ، بل أضحت صورة لبُنية متفاعلة من داخلها ، ومتفاعلة مع دوائر التصور الأخري من حولها ، وهو سياقها الذي انتظمت فيه ،مما يؤكد جانب المعني فيها ، وقد غدت أقرب إلى التعبير غير المباشر عن غرض يمكن بلوغه مباشرة إذا احتكمنا إلى مجرد مسألة التشابه قولا سطحيا تقريبيا ، لا يفي بالغرض منها ، مع التأكيد على أن تعبيرها عن موقف جزئي معين قد تتجاوزه إلى أمهات

---

١ - ابن سينا : راجع المقالة الرابعة من الفن الثامن من الجملة الشفاء لابن سينا ٢- ٢مخطوطة جامعة القاهرة رقم ٢٦٠٥٣ من ص ١٨٣ – ١٨٧ .

تصورات المرء للحياة جملة ، ومن هنا لم يستقم لها التحليل ، ولا يمكن الجزم بالحقيقة الثابتة التامة في التعبير بها ، إننا **" لا يمكن إغفال التداخل فيها بين الحواس ، ذلك الذي يشيع علاقات جديدة ، فضلا عن أننا لا يمكن إغفال الفاعلية الناتجة عن هذه العلاقات في صورتها التركيبية التي تعبر عن تداخل منافذ الخيال فيها تعويضا عن نقص كل حاسة بمفردها ، فإن القوة التركيبية أكبر من قوة العناصر المتمايزة الداخلة في تكوينها "(١)**

ولم لا ؟ ، وقد اضطر (**ابن جني**) (٢) ، ثم عبد القاهر من بعده (٣) وهما نحويان إلى التحليل الذوقي لمعنى الصورة في الابيات المنسوبة لكثير عزة (ولما قضينا من منى كل حاجة) ، وقد عنيا بالبيت الاخير منها ، وهو مربص الاستعارة ، ذلك ان النقاد العرب ، وعلى رأسهم (**قدامة بن جعفر**)(٤) لم يفصح عن أي تنوير في الصورة غافلا عن فاعلية الاستعارة في سياقها في كتاب يبحث في " **نقد الشعر** " ، وقد ركز على استنباط المادة أو المعنى . بوصفه فكرة محددة ، أو قيمه خلقية أو فلسفية ، وعبروا عن المعنى العاطفي في كثير من الأحيان بأنه من قبيل اللفظ الرائع ، والتأليف الجيد ، تعبيرا مرسلا مسطحا ، ولذلك تشرذم السياق ، وانزوت الاستعارة ، في ركن اللفظ ، مما اضر بقضيتها عندهم ، ودورها في إذكاء نار المعنى ودفء المواقف ، ومن ثم شحب الإدراك العام لقدرتها على التخصيص ، واستقلالها بالتميز بوصفها عنصرا أصيلا في الشعر يتعلق بجانب جوهري في طبيعة الإنسان وعلاقته بلغته ، وبكل ما في حدود ا لحياة والفكر الإنساني ، فمن خلال صورها يعرف الشاعر كيف يجد في خبرته ما يهم غيره ، مما هو ذو مغزى من التجربة الإنسانية العامة ، مما يجعل الصورة الاستعارية دالة حقا ، ولها عند كل الناس قبول .

لم تعد الاستعارة من منظور " **بديع** " " **ابن المعتز** " مثلا أكثر من وضع جديد لنماذج سابقة ، قياسا على مدلول البديع عنده بوصفه تغييرا في إخراج المعاني القديمة وحسب (٥).

١- راجع الصورة الأدبية للدكتور ناصف ١٣٤ / ١٣٥ .
٢- راجع الخصائص ج١ / ٢٢٥ وما بعدها .
٣- راجع عبد القاهر في الأسرار / ص٢٠ – وفي الدلائل / ٧٤ / ٧٥ .
٤- راجع نقد الشعر لقدامة – تحقيق كمال مصطفى / ص ٣٥ .
٥- راجع للدكتور محمد مندور " النقد المنهجي عند العرب " ص ٣٧ + ٥٥ وللكتور ناصف / الصورة الأدبية ص ٩٤ .

ومن هنا تحدد مفهوم المعنى فيها باهتا جامدا لا يكاد يبرح مكانه في ظاهر لفظها ، ذلك لأن الاستعارة لم تعالج على أنها مرتكز علاقة بين خبرات الشاعر ، ومصدر الإثارة الوجدانية لديه ، وهي من قبيل ما يدرك بنشاط العواطف والأحاسيس .

من هنا وجدنا باحثا جادا مثل " الزمخشري " (١)يفهم الصورة فهما تخييليا أدرك من خلاله صعوبة استخراج الحدين في بعض نماذج الاستعارة ، لان عناصرها الدقيقة المركبة ، لا وجود لها في خارج هذا المثال أو ذاك ، ولأنها ليست تركيبا عقليا فيسهل تفكيكه إلى عناصره ، من هنا رأيناه يعتدّ بمصطلح " التخييل " في معالجة صور التمثيل والاستعارة ، على وجه الخصوص – مما يجعل تصور المعني أكمل وأقدر على النفاذ إلى طبيعة العمل الأدبي .

لقد وجد في مصطلح التخييل حلا لمشكلات كثيرة ، أهمها أُنه يعصم من الأخذ بالظاهر مما يدفع المتأمل للصور الاستعارية والتمثيلية إلى المكابدة ، والتأويل لمعرفة المخبوء وراء هذا الظاهر ، الذي لا سبيل إلى معرفة كنهه إلا بالتأمل والتخيل ، وإعمال الفكر والنفس معا .

١- راجع الكشاف للزمخشري ج٢ ص ٢٧٠ / راجع ج٣ /ص ٢٤٩ /٢٥٠

الباب الثانى

علاقة الاستعارة بفنون بلاغية أخرى

الفصل الأول : الاستعارة والتشبيه .

الفصل الثاني : الاستعارة والمجاز.

الفصل الثالث : الاستعارة والكناية .

الفصل الأول

الاستعارة والتشبيه :

التشبية الإخبار بالشبه ، وهو اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر ، ولا يستوعب جميع الصفات (١)، أو هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداه التشبيه ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداه (٢) ، أو هو وصف صفة الشئ بما قاربه وشاكله من جهه واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه (٣).

أو هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معني بالكاف ونحوه ، أو هو الجمع بين الشيئين أو الأشياء بمعني ما بوساطة الكاف ونحوها ثم لابد من إجماع الطرفين في وصف يكون دالا على الاجتماع وعلما دالا على المبالغة ، وهو ينقسم إلى مفرد ، ومركب والمفرد ما كان الشبه مقصورا على تشبيه صورة بصورة من غير زيادة ، أو صورة بمعنى ، ويعني بالمركب ما كان التشبيه فيه تشبيها لأمر بأمرين أو بأكثر من ذلك أو تشبيها لأمرين بأمرين أو أكثر (٤).

والتشبيه فن من فنون الكلام ، وعنصر من عناصر الأسلوب ، يرسم صورة للحس والشعور فينتقل المعنى في وضوح كأننا نراه بأبصارنا ،ونلمسه بأصابعنا،ويعد التشبيه من أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة (٥) .

وهو جار في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثره لم يبعد (٦) ، بل هو بحر البلاغة وسرها ولباسها ، وإنسان مقلتها (٧) ، وناهيك عما يزخر به الشعر الجاهلي من صوره الحسية التي تشير إلى حياة الجاهلية وعاداتهم وتقاليدهم ، فيصفون الفرس ، والناقة والبقرة الوحشية ، والرمح ، والسيف ، والديار ، والأطلال ، وما يشاهده البدوي في رحلته من آثار الكون ومشاهد الطبيعة ، ينقلها إلينا بإحساسه البرئ الخالي من التفلسف .

١- التنوخي : الأقصى القريب / ٤١ .
٢- الصناعتين (ط١) / ٢٣٩ .
٣- العمدة (ج١) / ١٩٤ .
٤- الطراز (ج١) / ٢٦٦/ ٢٨٦ .
٥- ابن وهب : البرهان في وجوه البيان / ١٣٠ .
٦- المبرد : الكامل ج٢ / ٦٩- ٧٠ .
٧- العلوي : ج٢/ ٣٢٦ .

والتعقيد ، فالتشبيه في العصر الجاهلي ، كان أقرب إلى الواقع الحسي ، وأدنى إلى طبيعة الشعر بحالته التي عرف عليها من البساطة ، حتى إنه في كثير من الحالات يعد مظهرا من مظاهر البدائية في التفكير ، والنظرة الأولية في التعبير (١).

وجدير بالذكر أن العناية بفن التشبيه ، ودراسة أثره في صناعة الأدب لم تفلت من أذهان كثير من العلماء بلاغيين ونقادا ، وأخص بالذكر المتكلمين في إعجاز القرآن ، هذا ، ولعل " الخليل بن أحمد " (ت١٧٥هـ) من أقدم من تناولوا صور التشبيه وأدواته في حديثه عن التشبيه لم يصب الغرض منه ، وقد عرض له أيضا " سيبويه " (ت١٨٠هـ) ، وضمن عرضه نقدا لآراء أستاذه الخليل في التشبيه (٢).
والذي يعنينا أن "الخليل " قد تناول التشبيه ، ونص عليه كما ذكر طرفيه ،وبذلك يتضح عدم دقة من قال : بأن " سيبويه " هو أول من ذكر التشبيه من العلماء (٣).

ثم يأتي من بعده "**الفراء** " (ت٢٠٧ هـ) (٤)، أما " **أبو عبيدة** (٢٠٩ هـ) فقد استطاع تناول التشبيه بطريقة أوفى من تناول " **الفراء** " إياه ، فقد عالج "**ابو عبيدة** " موضوع التشبيه معنيا في درسه بذكر الطرفين والوجه ، ولم يكن الفراء سباقا في هذا المضمار وإنما سالكا طريق أبي عبيده ، بل إن " **أبا عبيدة** " كان أكثر تفصيلا منه ، ، مما حدا بالدكتور عبد القادر حسين إلى أن يرد على ما ذهب إليه الدكتور زغلول سلام من أن " **الفراء** " بوضع يده على طرفي التشبيه ،ووجهه قد قام بخطوة جديدة في فهم التشبيه عجز أبو عبيدة عن فهمها (٥) .

وللتشبيه تعريفات كثيرة لا تخرج في جوهرها عن مثل ما مر ، وهو في نظر بلاغي مثل " عبد القاهر " " أن يثبت لهذا معني من معاني ذاك ، أو حكما من أحكامه ، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد ، وللحجة حكم النور في أنك تفصل بها بين الحق والباطل ، كما تفصل بالنور بين الأشياء (٦).

ومن الملحوظ أن هذا التعريف يوضح وظيفة التشبيه وعمله أكثر مما يدل على حقيقتة وحده ،وبعامة فإن لنا وقفة مفصلة مع " **عبد القاهر** " بعد .

١- انظر مقدمة (الجمان في تشبيهات القرآن) - لابن ناقيا البغدادي .
٢- الكتاب / ج١ / ١٨١/ ١٠٦/ ١٠٩.
٣- د. حفني شرف : راجع الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق ص ٥٩ .
٤- الفراء : معاني القرآن / ج١ / ص ٣٨٢ / ١٧ + ج٢ / ٣٣٠ .
٥- د. زغلول سلام : راجع مبحثه أثر القرآن في تطور النقد العربي / ٧٥ .
٦- الأسرار

وإن أهم ما يمكن بحثه في هذا الجزء من الدراسة هو ما كان هنالك من خلط بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة ، فضلا عن تنبه بعض البلاغيين ووعيهم إلى الفصل التام بين الاستعارة والتشبيه وهذا ما سنناقشه ليتأكد لنا في النهاية أن الاستعارة أساسها التشبيه ، لكنها ليست التشبيه عينه بصراحته ، وحقيقته ، وهذا منطلقنا لإقرار أن التشبيه ليس من المجاز كما لهجت رؤية بعض البلاغيين ، مع أن البون شاسع بين صورتيهما .

فابن الاثير مثلا (٦٣٧هـ) يعالج هذه القضية معالجة علمية ناضجة مستفيدا من خلاصه بحوث من سبقوه (**مثل عبد القاهر**) ، **والقاضي الجرجاني** ، إذ يرى أن التشبيه مضمر الأداة يحسن تقدير الأداة فيه ، **أي أنه لا يتغير بتقديرها فيه عن صفته** التي اتصف بها من فصاحة وبلاغة ، وليس كذلك " **الاستعارة** " فإنها إذا قدرت أداة التشبيه فيها تغيرت عن صفتها التي اتصفت بها من فصاحة وبلاغة (١).

ثم إن التشبيه مضمر الأداة ابلغ من التشبيه المظهر وأوجز (٢)، وهو يعترف بما في التشبيه مضمر الأداة من إشكال في تقدير أداته ، خاصة في بعض المواضع (٣)، لذلك رأيته يصفه بأنه " **من بين أنواع علم البيان مستوعر المذهب ، هو مقتل من مقاتل البلاغة** " (٤)

ولعل أهم ما يلفت النظر أن " **ابن الاثير** " قد قسم التشبيه محذوف الأداة إلى خمسة اقسام ، جعل فيها ، القسم الخامس نوعا يرد على وجه المثل المضروب .

ويورد لذلك قول " **الفرزدق** " :

قَوارِصُ تَأْتِيني وتَحتَقِرُونَها : وَقَدْ يملأُ القَطْرُ الإِنَاءَ فَيُفْعَم .

ويعلق على البيت قائلا :

" فإنه شبَّه القوارص التي تأتيه محتَقرة بالقَطْر الذي يملأ الإناء على صغر مقداره ، يشير بذلك إلى أن الكثرة تجعل من الصغير أمرا كبيرا ، وهذا الموضع يشكل على كثير من علماء البيان ، ويخلطونه بالاستعارة " (٥)

١- المثل السائر / ج٢ / ص ١٢٠ .
٢- المثل السائر / ج٢ – ١٢٠ .
٣- المثل السائر / ج٢ / ص١٢١ . .
٤- المثل السائر / ج٢ / ١٢٢
٥- المثل السائر / ج٢/ ١١٥ .

معنى ذلك ، أن ابن الأثير لم يخلط بين التشبيه والاستعارة فكيان كل منهما مستقل عن الآخر عنده .

وأضيف فأقول :
إن " **ابن الاثير** " على حق ، وتصريحه بإشكال مثل هذه الصور على علماء البيان صحيح ، إذا ما تبينا أن صورة التشبيه هنا وجدناها من قبيل التشبيه التمثيلي الضمني الذي لا تظهر أداته ، ولا يصرح بطرفيه بل يلمحان فيه ، ثم إن الوصول إلي وجه الشبه مما يحتاج إلى عمق في التأمل ، ودقة في التأويل . ففى بيت الفرزدق ، شُبِّهت هيئة القوارِص فى كثرتها ، تأتيه محتقرة لبساطتها وتفاهتها وصغرها ، بهيئة الإناء الذى أفعم بالماء قطرة صغيرة بعد أخرى ، والجامع بين الطرفين كثرة الأمور الصغيرة يترتب عليها الأمر الكبير ، إذ على الرغم من تفاهة هذه القوارص ، وصغر حجمها ، إلا أن كثرتها مع حالها هذه مما يسبب له ما لا يطيق من الوجع والتململ .

وكأنى بالشاعر هنا قد جاء بالطرف الثانى من هذه المشابهة والذى يمثله الشطر الثانى من البيت " **تعليلا بلاغيا تخييليا** " من خلال هذه المشابهة التمثيلية الضمنية والتى يُلمح فيها الطرفان دون أن يصرح بهما فى وضوح وانكشاف ، ومن خلال وجه شبه لا نقف عليه إلا بتأويل وتخييل.

أما البيت كله " **فى رأيى** " فيصلح فى الوقت نفسه ليكون تمثيلا مجازيا أو"تمثيلا كائنا على حد الاستعارة"– بلغة عبد القاهر – فيضرب مثلا استعاريا لكل حال مماثلة تكون فيها الكثرة من الأمور الصغيرة دافعا إلى الأمر الكبير الذى لا يحتمل .

ومثله مما يؤكد ما نحن بصدده قول " **أبى الطيب المتنبى**"

فَإنْ تَفِق الأنَامَ وأنتَ مِنْهُم : فَإنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزَالِ (١)

أراد أن ممدوحه فاق الأنام فى الأوصاف الفاضلة ، إلى حدٍّ بَطَلَ معه أن يكون واحدا منهم ، بل صار نوعا آخر برأسه ، أشرف من الإنسان ، وهذا معناه ، أن يتناهى بعض أفراد النوع فى الفضائل الى أن يصير كأنه ليس منها ، وهذا أمر غريب يفتقر مَنْ يدّعيه إلى إثبات جواز وجوده على الجملة ، حتى جاء الشاعر بإثبات وجوده فقال : " **فإن المسك بعض دم الغزال** "
وكأنى بالشاعر قد جاء بالشطر الثانى مشبها به ضمن تصور يلمح فيه طرفا المشابهة دون ذكرهما صراحة ، فضلا عن خفاء وجه الشبه مما يحتاج إلى تأمل وتخيل وتأويل .

١- ديوانه / جـ ٣ – بشرح العكبرى / بيت ٤٥ / ص ٢٠ – وورد فى الدلائل / ١٢٣ / ١٤٠

وها هوذا التشبيه التمثيلي الضمني (**وهو بخلاف التشبيه التمثيلي الصريح**) ، وقد قام التشبيه هنا على " **التعليل البلاغي** " التخييلي ، فالممدوح فيه من الأوصاف الشريفة التي لا يوجد شيء منها في الدم ، وخلوه من الأوصاف التي كان لها الدم دما مما يفرده ويميزه عن بقية المخلوقين ، وذلك يحتاج إلى بيان ، فقد أبان بالشطر الثاني أن لِما ادّعاه أصلا في الوجود على الجملة على سبيل التعليل التخييلي ، وكأن الشطر الثاني وهو المشبه به في معادلة هذا التشبيه التمثيلي الضمني إجابة لسؤال تقديره (ولم لا ؟) تعليلا لصحة دعواه وإثباتا لها.

إنه نوع من المشابهة التمثيلية التي يكتنفها الغموض ، ولكنه الغموض الذي يزيد المعنى شرفا وفضلا – على حد تعبير عبد القاهر (١) الذي كان البيت أحد شواهده على هذا النوع من الغموض .

أو ليس في هذا التصور اجتماع الشيء ونقيضه في آن ؟ بلى .... ذلك أن الممدوح من قومه ، ثم هو ليس منهم في الوقت ذاته !! أو ليس في هذا ما يثير الدهش والعجب ؟ بلى ..... لأن الشاعر يمزق الصورة ، لينسج منها توافقا ، فإذا نحن في النهاية أمام نقيضة تفض نفسها في توافق المتقابل ، وتقابل المتوافق ، إنها صورة من صور الوحدة التي تنفتح على انقسام جديد لا يلبث أن يعود مرة أخرى من خلال تداخل الهدم والبناء إلى ضرب من النظام .

لقد تبددت حيرتنا ودهشتنا عندما وجدنا المعادلة التشبيهية المتمثلة في الطرف الثاني من هذه الصورة البيانية تؤكد تميز النقيض عن نقيضه : " **فإن المسك بعض دم الغزال** " .... ذلك أن الشاعر قد فاجأنا بما لا نتوقع ، وفتح لنا بابا من التأمل والكشف الشعري عن أضداد تجتمع ، ومتفرقات تتوحد في أن تقوى التقابل ، ومن أجل ذلك كان التشبيه ضمنيا ، فيه من التعليل البلاغي ما رأينا ، يباغت ويدهش من خلال ابتداع التعبير ، ونسق الصياغة، والإحالة فيه على الصورة ومنطق الشعور ، أو بمعنى آخر : إنه نوع من التعليل يؤسس على التقابل بين المعاني ،كما رأينا .

١- انظر الأسرار / ١٣٩ / ١٤٠ " ومصطلح التعليل التخييلي " لعبد القاهر وهو كما يقول : مفتن المذاهب ، لا يكاد يحصر ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، وهو على طبقات ودرجات (راجع الأسرار ص ٢٦٧ + ٢٧٥)

" وأبو تمام " عندما يقول :

وطُولُ مُقَامِ المَرْءِ فى الحَىِّ مُخْلِقٌ : لديباجَتَيْـه فاغْـتَرِبْ تَتَجـدَّدِ
فإنى رأيتُ الشمسَ زِيدَتْ مَحَبَّةً : الى الناسِ أنْ ليستْ عليهمْ بِسَرْمَدِ (١)

يلزم الطريقة ذاتها فى التشبيه والتعليل معبرا من خلال رؤيته الحياة ، ومنهجه فيها ، ذلك المنهج القائم على ضرورة الارتحال ، والاغتراب ، وتجديد المكان ، والزمان حتى يتجدد الوجه ، وتتغير الرؤية ، ويثقب الفكر من خلال تجدد الخلان والأصحاب ، والمعارف ، والنهى ، وغير ذلك مما يزيد من تفاعل الإنسان مع كل ما حوله فى حيواته ، وهذا كله ، ما يمثله هيئة التركيب الأول . ثم تأتى هيئة التركيب الثانى (فى البيت الثانى) لتجيب عن سؤال تقديره ، أو مؤداه :

ولم لا ؟ فالشمس لا تبدو محببة إلى الناس إلا لأنها ليست أبديَّة بالنسبة لهم ، فهى تذهب وتجىء ، وتطلع وتختفى ، وتشتد وتلين ، وها هوذا سر التعلق بها دون شعور برتابة أثرها ، وثبات حركتها ظهورا ، أو اختفاءً ، شدةً ، أو لينا .

ومثله تعليلا حسنا عبر صورة تشبيهية تمثيلية ضمنية قول " **المتنبى** " أيضا يمدح " **المغيث بن على العجلى** "

وَما أَنَا مِنْهُمْ بالعيشِ فِيهم : ولكنْ معدنُ الذَّهَبِ الرَّغَامُ (٢)

ومعناه ، ما أنا منهم ، وإن كنت حيا مقيما فيهم ، فأنا أفوقهم كالذهب مقامه فى التراب ، وهو أشرف منه ويعلو عليه .

وها هو ذا " أبو تمام " يقول :
وَإذَا أَرَادَ اللهُ نشرَ فَضِيلةٍ طُوِيَتْ : أَتَـاحَ لـهَا لِسَـانَ حَسُـودِ
لولا اشتعالُ النَّارِ فيما جَاورتْ : مَا كانَ يُعْرَفُ طيبُ عَرْفِ العُودِ (٣)

١- ديوانه (بشرح التبريزى) / جـ ٢ / ق ٤٦ بيت ٧ ، ٨ / ص ٢٣ + أخبار أبى تمام للصولى / ٦١ + ١٥٧ – وورد فى الدلائل / ٤٩٨ – والديباجتان : الخدّان ، ويجوز أنه عنى الخدين ، لأنهما فى معنى الوجه وقد يحتمل أنه لم يُرد الخدين ، بل جعل الديباجتين مثلا – وقد جريا مجرى البردين ، والثوبين ، فيكون الواحد والجمع فى مَعنى واحد، وعليه فقد أراد بالديباجتين ما يظهر من أمره ، لأن ملبس الانسان يدل على باطنه .

٢- ديوان المتنبى / جـ ٤ / شرح العكبرى / ق ١٣٩ / بيت ٣ / ص ٧٠ والرَّغَام : التراب – والمعْدِن موقع الإقامة ، وعَدَن بالمكان أقام به وتوطّنه ولهذا قيل له (معدِن) بالكسر للدال ، لأن الناس يقيمون فيه .

٣- ديوان أبى تمام – بشرح التبريزى / المجلد الأول / ص ٣٩٧ (بيت ٤٦ / ٤٧)
وبعدها : لولا التخوّف للعواقبِ لم تزلْ : للحاسدِ النُّعمَى على المحسُودِ

فقد وجد تعليلا مقنعا ، من خلال هذه المشابهة التمثيلية الضمنية لكيفية نشر الحساد فضائل محسوديهم ، ، يتمنون زوال نعم الله عليهم ، وهم لا يدرون أنهم ينفعون حسادهم بنشر سجاياهم ، وفضائلهم ، وذلك بقوله عقب كلامه الأول الذى هو فى موضع هيئة المشبه (لولا اشتعال النار ...)

قضية وبرهان ، لكنه البرهان لا نستقبله بعقولنا الواعية وحدها ، وإنما نحسه بعواطفنا ، ونعقله بمشاعرنا عبر مخيلتنا ، إذ إن الشاعر يلوذ هنا بمنطق الشعر ذاته ، وهو منطق وجدانى ينسج المتقابلات تتآلف وتتواد ، وقد رحنا مع الشاعر نقتنص أبعاد المشابهة المركبة والمتضمنه فى الطرفين اللذين يُلمحان ، ولا يُصرح بهما ، إنه نوع من التعليل يُؤَسِّس على التقابل بين معنين ، بين مكوث الإنسان فى وطنه ، كما تمد الشجرة جذورها فى تربتها ريثما يأتى عليه زمان فيفنيه ، ويلم به شعو يضنيه ، وبين الاغتراب يجدد النفس ، ويزيح عنها رُكام الرَّتَابة والمَلال .

" **وابن المعتز** " عندما يقول :

اصبِرْ على مَضَضِ الحَسُو : دِ فإنَّ صَبْرَك قَاتِلُهْ
فالنَّـــارُ تأكلُ نَفْسَـــها : إنْ لمْ تَجِدْ ما تأكُلُهْ (١)

فتشبيه الحسود إذا صُبر عليه ، وسُكت عنه ، وتُرك غيظه يتردد فيه بالنار التى لا تمد بالحطب حتى يأكل بعضها بعضا ، تشبيه تمثيلى ضمنى قائم على المقابلة بين حال الحسود ، وحال النار ، وقد جاء البيت الثانى ليعلل لفكرة البيت الأول تعليلا بلاغيا بوجه شبه يؤخذ من متعدد التركيب وهو إسراع الفناء لانقطاع مدد البقاء .

ومثله قول " **البحترى** " :

ضَحَوكٌ إلى الأبطالِ وهو يَرُوعُهُم : وللسيفِ حَدٌّ حينَ يسْطُو وَرَوْنَقُ (٢)

فالممدوح يروع الأعداء ، ويزلزل قواهم ، فى الوقت الذى تنبسط فيه أساريره من فرط بهجته بالنصر ، والاستخفاف بالعدو ، ثم تأتى المعادلة الثانية فى صورة هذا التشبيه التمثيلى الضمنى لتؤكد ذلك وتثبته بوساطة الشطر الثانى بوصفه تعليلا بلاغيا تخييليا ، ولم لا ؟ فللسيف حد قاطع مميت كما أنه له مع ذلك بريقا ولمعانا أخَّاذا مُعْجِبا حين يسطو قاتلا مهلِكا .

١- فى الأسرار / ٩٦ / ٩٧

٢- فى الأسرار / ١٤١ ومن أمثلته أيضا قول أبى تمام :
لا تُنكِرِى عَطَلَ الكريمِ مِنَ الغِنَى : فالسيلُ حَرْبٌ للمَكانِ العَالى
(أخبار أبى تمام للصولى / ١٦٨ / وراجع الأسرار / ٢٦٧)

ثم يلفت " **ابن الأثير** " إلى أمر آخر مهم ، وهو أنه ، لا فرق بين أن نقول : هذا تشبيه ، أو هذا " **تمثيل** " ، إذ إنه قد وجد علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل ، وجعلوا لهذا بابا مفردا ، ولآخر بابا كذلك ، وهما عنده شيء واحد ، لا فرق بينهما في أصل " **الوضع** " يقال : شبهت هذا الشيء بهذا الشيء ، كما يقال : " **مثلته به** " (١)

أما عن فائدته فيقول : إنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه ، ففي قول " **ابن الرومي** " في مدح العسل وذمه :

تَقُولُ هذا مُجَاجُ النَّحْلِ تَمْدَحُهُ : وإنْ تَعِبْ قُلْتَ : ذاقَيْءِ الزَّنَابِيرِ (٢)

فقد مدح الشيء الواحد وذمه بتصريف التشبيه مُضْمر الأداة الذي خيَّل إلى السامع خيالا يحسِّن الشيء عنده تارة ، ويقبِّحه أخرى. (٣)

معنى ذلك أن " **ابن الأثير** " ينظر إلى المعنى اللغوي للتشبيه وهو " **التمثيل** " ، فيجعل التشبيه والتمثيل مترادفين ، ولا غَرْو في ذلك ، إلا أن اتساع الدرس البلاغي ، والاهتمام بالتخصيص في أبوابه دعا أولئك العلماء الذين أشار إليهم إلى أن يفردوا لكلٍّ مباحث خاصة مما أوجبته الأعراف البلاغية ، مع دقة النظر وسعة الإطلاع ، وتباين الشواهد ، حتى أضحى التمثيل أو التشبيه التمثيلي بتركيبه وهيئته هو المنتزع من اجتماع أمور عدة ، يتقيد البعض فيه بالبعض.

ثم يأتي " **المبرد** " – ٢٨٥ هـ ، فيعقد بابا كاملا في كتابه " **الكامل** " يعالج فيه قضية التشبيه ، وقد أصاب فيه أيما إصابة ، من حيث تقسيماته ، وشواهده ، تلك التي دلت على سعة فكره ، ورهافة ذوقه الأدبي ، وعلمه الغزير بطبيعة أساليب العرب في طرق القول ، مما كان له أثره فيمن جاءوا بعده . (٤)

وممن خلطوا بين التشبيه محذوف الأداة ، والاستعارة " **أبو هلال العسكري** " (٣٩٥ هـ) ، عندما عدَّ قول " **الوأواء الدِّمشقي** " :

فَأَسْبَلَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ : وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلى العُنَّابِ بالبَرَدِ

١- المثل السائر / جـ ٢ / ١١٥
٢- المثل السائر / جـ ٢ / ١٢٤
٣- السابق / ١٢٤
٤- راجع الكامل للمبرد (باب التشبيه)

من قبيل التشبيه ، ففيه – عنده – تشبيه خمسة أشياء بخمسة (١) ، مع أن البيت داخل في باب الاستعارة كما نرى،مع توفر القرائن المانعة من أن يُراد من اللفظ المستعار معناه الأصلي .

والأمر نفسه نجده في أثناء معالجته بيت " امرىء القيس "

لَهُ أيطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ : وإرْخَاءَ سِرْحَان وتَقْرِيبَ تَتْفُلِ

فقد حمله على التشبيه ، ولو لم يكن كذلك فسد الكلام من وجهة نظره (٢)، مع أن الصورة استعارية كما نرى .

وممن خلطوا بين التشبيه محذوف الأداة ، والاستعارة ،" **أبو محمد عبد الله بن محمد سعيد** " المعروف " **بابن سِنَان الخفاجي** " (ت ٤٦٦ هـ) ، وقد استشهد على ذلك بقول الشاعر " **أبي القاسم الزاهي** "

سَفَرْنَ بُدُوْرًا ، وانْتَقَبْنَ أهِلَّةً : ومِسْنَ غُصُونًا ، والتَفَتْنَ جَآذِرا

وقول الآخر : وهو " **للوأواء الدمشقي** "

وأسبلتْ لؤلؤًا مِن نَرْجِسٍ فَسَقَتْ : وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلى العُنَّابِ بِالبَرَدِ (٣)

معلقا بقوله :
" **وكلاهما** " تشبيه محض ، وليس باستعارة ، وإن لم يكن فيها لفظ من ألفاظ التشبيه . (٤)

والملاحظ في شواهد " **ابن سنان** " أن القول الأول من باب التشبيه محذوف الأداة ، أما قول " **الوأواء الدمشقي** " فينطوي على عدد من الاستعارات التصريحية التي توفرت فيها القرائن المانعة من أن يراد من اللفظ المستعار معناه الأصلي، إذ استعار اللؤلؤ للدمع ، والنرْجِس للعين ، والورد للخدّ ، والعُنَّاب للأنامل ، والبَرَد للسّن ، وقرائن ذلك على الترتيب ، أسبلت ، وسقت وأخيرا عضّت.

وعلى هذا فقد خلط ابن سنان بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة بشكل لافت.

١- الصناعتين / ٢٤٩ وما بعدها
٢- الصناعتين / ٢٥٠
٣- سر الفصاحة / ١١٩
فقد شُبهن بالأهِلّة ، عند لِبْس النِّقاب بظهور حَوَاجِبهن مقوَّسات فوقه والجَآذر : أولاد البقر الوحشي.
٤- سر الفصاحة / ١١٩

أما " **الرازى** " فخر الدين (٦٠٦ هـ) ، فقد عنى بدرس التشبيه فى الباب الرابع من كتابه " **نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز** " وقد قطع بأن التشبيه ليس " **مجازا** " ، لأنه معنى من المعانى ، وله حروف ، وألفاظ تدل عليه ، فإذا قلت : زيد كالأسد ، وهذا الخبر كالشمس فى الشهرة ، لم يكن منك نقل اللفظ عن موضعه ، فلا يكون مجازا (١) ، وها هوذا الرأى الذى انتهى اليه شيخنا عبد القاهر ، مما سنفصل فيه القول منفردا فيما بعد .

وتأكيدا لما قاله الرازى ، رأيته يفرق بين " **التشبيه التمثيلى** " و " **الاستعارة التمثيلية** " المعروفين فى البلاغة قائلا :

وقد خصوا التشبيه المنتزع من اجتماع أمور عدة ، يتقيد البعض بالبعض ، باسم " **التمثيل** " مثل قوله تعالى :

" **مَثَلُ الذينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا ، كَمَثَلِ الحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا** " وهذا مما لا يكون على حد الاستعارة . (٢)

أما " **التمثيل** " الذى هو على حد " **الاستعارة** " ، فكقولهم لمن يتردد فى أمر من الأمور : " **أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى** " – والأصل : أراك فى ترددك كمن يقدم رجلا ، ويؤخر أخرى . (٣)

وعن " **الأمثال** " التى هى على حد الاستعارة ، يقول :
" إن المثل تشبيه سائر ، وتفسير السائر ، أنه يكثر استعماله على معنى أن الثانى بمنزلة الأول ، والأمثال لا تُغيَّر ، لأن ذكرها على تقدير أن يقال فى الواقعة المعيَّنة إنها بمنزلة من قيل له هذا القول ، والأمثال كلها حكايات لا تغير . (٤)

وهذا معناه أن المثل بعد وروده فى حقيقته التى قيل فيها أول مرة ، بوصفه حقيقة عن حكاية أو قصة ، أو مناسبة ، قد يستعار لحال مماثلة لمعناه ، على أساس أن مورده هو المشبه به وأن مَضْرِبَه (**الحال الجديدة المماثلة لمعناه**) هى المشبه ، الذى يحذف لوجود مورد المثل بديلا عنها ، فيكون حينئذ استعارة تصريحية تمثيلية .

١- نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز – تحقيق ودراسة د/ بكرى شيخ أمين (ط ١) ١٩٨٥ / ص ٢٢٢
٢- راجع نهاية الايجاز للرازى / ٢٢٩ / ٢٣٠ (الجمعة ٥)
٣- السابق / ٢٢٩ / ٢٣٠
٤- نهاية الإيجاز / ٢٣٠

ومن أبرز المصنفين فى علوم البلاغة ممن انفرد بجعل التشبيه البليغ – مطلقا – مسما من أقسام الاستعارة قولا واحدا هو " **سعد الدين مسعود بن عمر التفتازانى** " (المتوفى ٧٩١ هـ) صاحب المختصر والمطول على التلخيص (١) وسيتضح لنا فيما بعد أن التشبيه البليغ (مضمر الأداة) لا علاقة له بالاستعارة من قريب أو بعيد بعد أن حسم عبد القاهر مسألة هذا الفصل بعد أخذ ورد منه . مما سيتضح بعد.

وإذا ذهبنا إلى " **القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى** " ٣٦٦ هـ ، وجدناه يحسم مسألة الفصل بين " **الاستعارة** " و " **التشبيه** " البليغ عندما قال :
" **وربما جاء من هذا الباب ما يظنه الناس استعارة ، وهو تشبيه أو مثَل ، فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عد فيها قول " أبى نواس" :**
والحُبُّ ظهرٌ أنتَ راكِبُهُ : فإذا صَرفْتَ عِنَانَه انْصَرفَا

" ولست أرى هذا ، وما أشبهه " **استعارة** " ، وإنما معنى البيت أن الحُبَّ مثل ظهر ، أو الحب كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه ، فهو إما ضرب مثل ، أو تشبيه شيء بشيء ، وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها . وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى ، حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين فى أحدهما إعراض عن الآخر ." (٢)

ولقد كان هذا القول من " **القاضى الجرجانى** " بمثابة " **القياس** " (٣) والأساس أو البذرة التى تعهدها " **عبد القاهر** " بعد ذلك وحَسَم قياسا عليها قضية الفرق بين الاستعارة والتشبيه مما سيتضح بعد.

أما " **يحيى بن حمزة العلوى** " (- ٧٤٩ هـ) فقد عرض تعريفات عدة للتشبيه ، والمختار منها هو أن يقال : هو الجمع بين الشيئين ، أو الأشياء بمعنى ما بوساطة الكاف ونحوها ، فقولنا : (**هو الجمع بين الشيئين**) يدخل فيه التشبيه " **المفرد** " وقولنا : " **أو الأشياء** " ليدخل فيه التشبيه " **المركب**" على أوصافه ومراتبه .

وقولنا : (**بمعنى ما**) عام لجميع الأوصاف كلها العقلية والحسية ، المفردة ، والمركبة ، وقولنا : (**بوساطة الكاف**) ليخرج العطف لأنه جمع بين الشيئين أو اشياء لكن بغير الكاف ، ويخرج عنه مضمر الأداة ، كقولنا : (**زيد أسد**) فإنه ليس من التشبيه الذى أوردناه فى هذه القاعدة ، وإنما هو معدود فى الاستعارة كم قررنا من قبل . (٤)

١- عد الى تفصيلات ذلك وبيانه الكافى الى مبحث (التشبيه البليغ ، هل يرقى الى درجة المجاز ؟) للدكتور عبد العظيم المطعنى / ص ٥٩ / ٦٠
٢- الوساطة بين المتنبى وخصومه : ص ٤١ – وراجع دلائل الاعجاز ص ٥٠٧ / ٥٠٨
٣- انظر الأسرار ص ٣٢١ (فقرة ٢٧١)
٤- الطراز / جـ ١ / ٢٦٣ / ٢٦٤

وهكذا نرى فى تعريف " **العلوى** " بيانا كافيا لحدود التشبيه ، إلا أنه يخلط التشبيه مضمر الأداة (**البليغ**) بالاستعارة ، وهذا الخلط غير صحيح لأن الاستعارة مجاز والمجاز لا بد فيه من النقل ، ولا نقل فى التشبيه البليغ سواء ذكر المشبه صراحة ، أو حذف ونُوى تقديره ، وأى مذهب يخالف هذا مردود لما فيه من إهدار للقواعد والأصول التى ارتضاها المحققون لهذا الفن قدماء ومحدثين ، على حد قول الدكتور عبد العظيم المطعنى (١)

موقف الإمام عبد القاهر :

وفى الفرق بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة يحسم عبد القاهر هذه القضية ، بعد أخذ ورد منه (٢) وما يهمنا هنا ، ما انتهى إليه ، وقد اتضح لنا ذلك فى قوله :

اعلم أن الاسم إذا قُصد اجراؤه على غير ما هو له لمشابهة بينهما ، كان ذلك من وجهين :

أحدهما : أن تسقط ذكر المشبه من البين ، حتى لا يعلم من ظاهر الحال أنك أردته ، وذلك أن تقول : "**عَنَّت لنا ظَبية** " وأنت تريد امرأة ، " **ووردنا بحرا** " وأنت تريد الممدوح ، فأنت فى هذا النحو من الكلام ، إنما تعرف أن المتكلم لم يرد ما الاسم موضوع له فى أصل اللغة ، بدليل " **الحال**" أو إفصاح " **المقال** " بعد السؤال ، أو بفحوى الكلام ، ما يتلوه من الأوصاف مثال ذلك ، أنك إذا سمعت قول القائل :

تَرَنَّحَ الشَّرْبُ واغْتَالَتْ حُلُومَهُم : شَمْسٌ تَرَجَّلُ فِيهِم ثُمَّ تَرْتَحِلُ

استدللت بذكر الشرب ، واغتيال الحلوم ، والارتحال ، أنه أراد قَيْنة ، ولو قال : " ترجَّلت شمس " ولم يذكر شينا غيره من أحوال الآدمين ، لم يعقل قط أنه أراد امرأة ، إلا بإخبار مستأنف ، أو شاهد آخر من الشواهد. وها هو ذا الضرب الذى يطلق عليه الإمام عبد القاهر اسم (**الاستعارة**) . (٣)

والثانى : أن تذكر كل واحد من المشبه والمشبه به ، فتقول : " **زيد أسد** " " **وهند بدر**" " **وهذا الرجل الذى تراه سيف صارم على أعدائك** " وقد كنت ذكرت أنه فى إطلاق " **الاستعارة** " على هذا الضرب الثانى بعض الشُبهة ، ووعدتك كلاما وهذا موضعه. (٤)

يقصد الشُبهة التى تعترى فهمنا ، هل هذا من وادى الاستعارة ، أو أنه تشبيه محذوف الأداة ؟

١- راجع للدكتور عبد العظيم المطعنى : " **التشبيه البليغ** " ... (**هل يرقى الى درجة المجاز ؟**)

٢- راجع مبحث د. المطعنى ، " **التشبيه البليغ – هل يرقى إلى درجة المجاز ؟** وفيه تفصيل لهذا التردد ، وأثره فيمن جاءوا بعد عبد القاهر.

٣- الأسرار / ٣٢٠

٤- الأسرار / ٣٢٠

ولكي يفسر عبد القاهر كلامه هذا ، بدأ يقيس على كلام " **القاضى الجرجانى** " (١) فى " **الوساطة** " ، وهو ألا تطلق الاستعارة على نحو قولنا : " **زيد أسد** " : "**وهند بدر** " ولكن نقول : هو تشبيه ، وإذا قيل " **هو أسد** " ، لم تقل استعار له اسم الأسد ، ولكن تقول : شبهه بالأسد ، أو كأنك قلت : شبهه بواحد من الأسود . (٢)

ويعود فيقول : " وان قلت فى **القسم الأول** : إنه تشبيه كنت مصيبا ، من حيث تُخبر عما فى نفس المتكلم ، وعن أصل الغرض ، وان أردت تمام البيان ، قلت : أراد أن يشبه المرأة بالظبية ، فاستعار لها اسمها " **مبالغة** "

وهو فى هذا الكلام يؤكد على أن التشبيه أرضية الاستعارة ، إلا أن الاستعارة ليست التشبيه بعينه .

ويعود الإمام عبد القاهر فى شرحه وبيانه الفرق بين قولنا : " **عَنَّت لنا ظبية** " ، " **وزيد أسد** " إلى " **القياس البلاغى** " وقد بين لنا الإمام وجه هذا القياس ، بإجابته عن سؤال ، أورده ، مؤداه ، " **فما الفرق بين الحالين ، وقد جرى الاسم فى كل منهما على المشبه ؟** "

ويجيب الإمام بقوله :
إن الفرق هو انك عزلت فى المثال الأول الاسم الأصلى ، واطَّرَحْتَه ، وجعلته كأن ليس هو باسم له ، وجعلت الثانى هو الواقع عليه ، والمتناوِلَ له فصار قصدكَ التشْبِيهَ أمرًا مطويًا فى نفسك مكنونا فى ضميرك ، وصار فى ظاهر الحال وصورة الكلام ونِصْبَتِهِ ، كأن الشىء الذى وضع له الاسم فى اللغة وتُصوِّر كذلك . (٣)

وليس كذلك " **المثال الثانى** " ، لأنك قد صرحت فيه بذكر المشبه ، وذكْرُك له صريحا يأبى أن تتوهم كونه من جنس المشبه به ، وإذا سمع السامع قولك : " **زيد أسد** " وهذا الرجل سيف صارم على الأعداء استحال أن يظن وقد صرحت له بذكر زيد ، أنك قصدت أسدا وسيفا . (٤)

ثم يخلص إلى القول جازما : بأنه يجب الفصل بين القسمين ، فيسمى الأول : (عنَّت لنا ظبية) استعارة على الإطلاق ، ويقال فى الثانى (زيد أسد) انه تشبيه. (٥)

١-الوساطة / ٤١ ـ وقد أوردنا كلام الجرجانى من قبل .
٢- راجع الأسرار / ٣٢٢ ـ والدلائل / ٥٠٧ / ٥٠٨
٣- الأسرار / ٣٢ / ٣٢٢
٤- راجع الأسرار ص ٣٢٢
٥- راجع الأسرار / ٣٢٣

ولا ينسى "**عبد القاهر**" أن يدلى برأيه فى الفرق بين الحالين بمدلول "**اللغة**" **والعادة**، فيقول فى صراحة :

" هذا ، وإذا تأملنا حقيقة الاستعارة فى اللغة والعادة ، كان فى ذلك أيضا بيان لصحة هذه الطريقة ، ووجب الفرق بين "**القسمين**" ، وذاك أن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منافعه على الحد الذى يحصل للمالك فإن كان ثوبا لبِسه وإن كان أداة استعملها فى الشىء تصلح له ، حتى إن الرائى إذا رآه معه لم تنفصل حاله عنده من حال ما هو مِلك يدٍ ليس بعارية" (١)

ولا يكتفى عبد القاهر بهذا وحسب بل نراه يقلب النظر ويوجه الرأى مرة أخرى عندما قال :

وإذا كان الأمر كذلك ، ثم وجدنا الاسم فى قولك : "**عنت لنا ظبية**" يعقل من اطلاقه أنك قصدت الجنس المعلوم ، ولا يعلم انك قصدت امرأة ، فقد وقع من المرأة فى هذا الكلام موقعه من ذلك الحيوان على الصحة ، فكان ذلك بمنزلة أن "**المستعير**" **ينتفع**" **بالمستعار**" انتفاع مالكه ، فيلبسه لبسه ويتجمل به بحمله ، ويكون مكانه عنده مكان الشىء المملوك ، حتى يعتقد من ينظر الى الظاهر أنه له . (٢)

ولما وجدنا الاسم فى قولك : "**زيد أسد**" لا يقع من زيد ذلك الموقع من حيث إن ذكره باسمه يمنع من أن يصير الاسم مطلقا عليه ، ومتناوِلاً له على حد تناوله ما وضع له ، كان وِزَانُ ذلك وزانّ أن تضع عند الرجل ثوبا وتمنعه أن يلبسه ، أو بمنزلة أن تطرح عليه طَرَف ثوب كان عليك ، فلا يكون ذلك عارية صحيحة ، لأنك لم تدخله فى جملته ، ولم تعطه صورة ما يختص به ويصير إليه ، ويخفِى كونه لك دونه . (٣)

فإن قلت : فى قولك : "**هو أسد**" ليس فى ظاهره تشبيه ، لأن التشبيه يحصل بذكر "**الكاف**" أو "**مثل**" أو نحوها .

فالجواب،أن الأمر وإن كان كذلك ، فإن موضوعه من حيث الصورة يوجب قصدك "**التشبيه**" ، لاستحالة أن يكون له معنى وهو على ظاهره (٤)

ولذلك كله مثال من طريق العادة : وهو أن مثل الاسم مثل الهيئة التى يستدل بها على الأجناس ، كزى الملوك ، وزى السوقة ، فكما أنك لو خلعت من الرجل أثواب

١-الأسرار / ٣٢٤ تقول : عَارِيَة وجمعها عَوَارٍ – وعاريَّة وجمعها عَوَارِيّ ، وهو ما تعطيه غيرك على ان يعيده لك

٢-الأسرار / ٣٢٥

٣- الأسرار / ٣٢٥

٤-الأسرار / ٣٢٣

السوقه ،فكما أنك لو خلعت من الرجل أثواب السوقة ، ونفيت عنه كل شيء يختص بالسوقة ، وألبسته زى الملوك ، فأبديته فى صورة الملوك حتى يتوهموه مَلِكًا ، وحتى لايصلوا إلى معرفة حاله إلا بإخبار أو اختبار واستدلال من غير الظاهر ، كنت قد أعرته هيئة الملِك وزيَّه على الحقيقة .

ولو انك ألقيت عليه بعض ما يلبسه الملك من غير أن تُعَرِّيَهُ من المعانى التى تدل على كونه سُوقه ، لم تكن قد أعرته بالحقيقة هيئة الملِك لأن المقصود من هيئة الملِك أن يحصل بها المَهَابة فى النفس ، وأن يُتَوَهَّمَ العظمة ، ولا يحصل ذلك مع وجود الألفاظ الدالة على أن الرجل سُوقه(١)

وخلاصة هذا كله ، أن التشبيه البليغ بمعزل عن الاستعارة ، ولا يقدح فى ذلك أن بعض الصور يصعب فيها تقدير الأداة . فعبد القاهر نفسه رأى فى بعض الاستعارات أنه يصعب معها ظهور التشبيه فيها كاستعارة النور للعلم والإيمان ، والموت للجهل والكفر . وهذه من الضرب الصميم الخالص عنده من ضروب الاستعارة حتى أن المجاز فيها قد اشتبه أمره بالحقيقة ، لكثرة ما تُعورف من إطلاق النور على العلم والإيمان ، والموت على الجهل والكفر . (٢)

فما الذى يمنع إذن أن نُبقى التشبيه البليغ الممتنع فيه ظهور الأداة على كونه تشبيها اصطلاحيا ، وهو الضرب الصميم الخالص من التشبيه ، منعت قوة الصلة فيه بين الطرفين من ظهور الأداة وفاء بحق المبالغة فى الاتحاد بينهما ، كما أن تلك الصلة القوية قد قربت بين مفهوم هذا التشبيه ومفهوم الاستعارة ، فاشتبه فى ظاهر الحال بها وما هو منها وما هى منه .

وعلى هذا فالتشبيه البليغ بكل صوره " **لا يرقى إلى درجة المجاز ، فضلا عن أن يكون فيه استعارة ، لأن المجاز لا بد فيه من النقل ، ولا نقل فى التشبيه البليغ سواء ذُكر المشبه صراحة ، أو حذف ونُوى تقديره** ، " وأىّ مذهب يخالف هذا مردود لما فيه من إهدار للقواعد والأصول التى ارتضاها المحققون من علماء هذا الفن قدماء ومحدثين ، فالخروج عليها ليس بالأمر الهين ، ولا هو بمقبول . (٣)

ومن ذلك كله فقد حصل من هذا الباب ، " **أن الاسم المستعار كلما كان قدمه أثبت فى مكانه ، وكان موضعه من الكلام أضنَّ به ، وأشدَّ مُحَامَاةً عليه ، وأمنعَ لك من أن تتركَه ، وترجعَ إلى الظاهر ، وتصرحَ بالتشبيه فأمر التخييل فيه أقوى ، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم** " (٤)

١- الأسرار / ٣٢٣ / ٣٢٤
٢- الأسرار / ٣٣٢
٣- راجع د. عبد العظيم المطعنى : التشبيه البليغ ، هل يرقى الى درجة المجاز ؟ (عرض ونقد) ص ٨٩
٤- الأسرار / ٣١٨

قصارى القول : إن الاستعارة " **الصحيحة** " عند الإمام ما لا يحسن دخول كلِم التشبيه عليه ، وذلك إذا قوى الشبه بين الأصل والفرع ، حتى يتمكن الفرع فى النفس بمداخلة ذلك الأصل ، والاتحاد به كونه إياه ، وذلك فى نحو النور إذا استعير للعلم والإيمان ، والظلمة للكفر والجهل ، فهذا النحو لتمكنه وقوه شبهه ومتانة سببه قد صار كأنه حقيقة . (١)

وإن هذا مما يجعل الطرفين فى التعبير الاستعارى كأنهما شىء واحد يتعذر معه فصل أجزائه ، وليس كذلك التشبيه ، أما إذا ظهر التشبيه فى الاستعارة قبحت ، أما إذا غمض مكان الكاف وكأنَّ فهو أقرب الى أن نسميه استعارة .

ولقد تأكد ذلك فى قوله :
واعلم أن من شأن " **الاستعارة** " أنك كلما زدت إرادتَك التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا ، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شىء تعافه النفس ، ويلفظه السمع ، ومثال ذلك قول " **ابن المعتز** " :

أَثْمَرَتْ أغْصَانُ رَاحَتِهِ : لِجُنَاةِ الحُسْنِ عُنَّاباً

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظـــهر التشبيه وتفصـــح به ، احتجت إلى أن تقول : " **أثمرت أصابع يده التى هى كالأغصان لطالبى الحسن ، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة " وهذا ما لا تخفى غثاثته ، من أجل ذلك كان موقع " العناب "** فى هذا البيت أحسن منه فى قوله :

" وَعَضَّتَ على العُنَّابِ بِالبَرَدِ "

وذلك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط ، لأنك لو قلت :

" وعضت على أطراف أصابع كالعُنَّاب بثغر كالبَرَد "

كان شيئا يتكلم بمثله ، وإن كان " **مرْذُولا** " وهذا موضع لا يتبين سرُّه إلا من كان مُلهب الطبع حاد القريحة . (٢)

فان غمض مكان " الكاف " "**وكأن**" كان الكلام أقرب إلى أن نسميه استعارة كقول البحترى :

شَمْسٌ تَألَّقَ والفِرَاقُ غُرُوبُها : عَنَّا ، وَبَدْرٌ والصُّدُودُ كُسُوفُه

١- **راجع الأسرار ٣٣٢**
٢- **دلائل الاعجاز / ٤٥٠ / ٤٥١ وراجع الأسرار / ٣٢٩**

فهذا أقرب الى أن نسميه استعارة ، لأنه قد غمض تقدير حرف التشبيه فيه ، إذ لا تصل الى الكاف حتى تبطل بنية الكلام ، وتبدل صورته ، فتقول :
هو كالشمس المتألقة ، إلا أن فراقها هو الغروب ، وكالبدر إلا أن صدوده الكسوف (١)

ونحن إذا أمعنا النظر فى رؤى عبد القاهر مما عرضناه وجدنا أن العملية الاستعارية تقوم فى الأساس على [**تناسى التشبيه**] (٢) ، لا نسيانه ، ولعل الحكمة من هذا التناسى تحقيق دعوى الاتحاد التى أشرنا إليها ، والتى تسوغ إطلاق اسم المشبه به على المشبه ، كما يطلق المرادف على مرادفه ، ثم إن دعوى الاتحاد هى السبيل إلى المبالغة المعنية من الاستعارة ، ولذلك لا يصح بحال من الأحوال أن يكون فى الاستعارة ما ينبىء عن التشبيه ، لأن ذلك يتنافى مع مسألة تناسى المشابهة ، ويتعارض مع دعوى المبالغة .

بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة للأوصاف المعقولة ، كأن حديث الاستعارة لم يجر منهم على بال ، كاستعارة " **العلوّ** " لزيادة الفضل ، كقول " أبى تمام " يمدح رجلا :

وَيَصْعَدُ حتَّى يَظُنَّ الجَهُولُ : بِأَنَّ لَهُ حَاجَةً فى السَّمَاءِ

فقد تناسى التشبيه ، وصمم على إنكاره ، فجعله صاعدا إلى السماء من حيث المسافة المكانية . (٣)

تلك هى نظرية " **المعنى** " عند عبد القاهر والتى هى جزء من نظريته فى النظم ، تلك التى أخضع لها درس الاستعارة ، وأوضح الفروق بينها وبين غيرها من الصور بوصفها أبلغ هذه الصور وأعمقها ، وقد سبق بيان ذلك ، فى الفصل الذى عقدناه عن **أحكام الاستعارة** .

هذا ، ولقد تناول الباحثون المحدثون ، **فكرة تناسى التشبيه** - فى الاستعارة ، تلك التى نص عليها عبد القاهر ، وحلل على أساسها شواهده الاستعارية . (٤)

فالدكتور **مصطفى ناصف** (٥) ، يطلق على عملية التناسى هذه اسم (**التفاعل**) ، كما أطلق عليها اسم " **الاستبدال**" أو " **الإبدال**" ، ذلك المصطلح الذى يساوى كلمة (**نقل**) عند عبد القاهر ، ولقد سبق أن أوضحنا أن رفض عبد القاهر هذا

١- الأسرار ٣٢٩
٢- انظر الأسرار ص / ٣٠٢ / ٣٠٣
٣- الأسرار / ٣٠٢
٤- الأسرار / ٣٠٢ / ٣٠٣
٥- راجع نظرية المعنى فى النقد العربى / ٨٤ / ٨٥ / ٨٦ وما بعدها .

المصطلح (**مصطلح النقل**) كان على أساس أن الاستعارة قائمة على الادعاء ، لا على النقل ، ولعلى أرى أن مصطلح (**التفاعل**) أقرب إلى الصحة والدقة ، لا لشيء إلا لأنه يتصل بالمعنى فى الاستعارة ، ويعتمد على ما فى الاستعارة من تخييل وادعاء ، ادعاء أن المشبه فيها من جنس المشبه به.

إن عملية التفاعل هذه ، هى مصدر الإيحاء الناتج عن ذلك الانصهار التام بين المشبه والمشبه به فى وعائها ، وهذا التفاعل هو الذى يوسع المعنى فيها ، لذا يمكن القول : بأن معنى المعنى ، وما يتصل به من ظلال نفسية ودلالات فنية وجمالية هو نفسه ثمرة من ثمرات هذا التفاعل فى داخل الصورة الاستعارية ، إنها عملية لا أراها تختلف كثيرا عن عملية التفاعل الكيمائية ، والتى تكون بالتئام جزيئات عنصرين أو أكثر تحت ظروف معينة ، تقابلها الظروف الشعورية والنفسية لدى المبدع أو الأديب ، لتنتج فى النهاية مادة جديدة تختلف اختلافا بينا عن المادتين الأوليين ، وفى الوقت نفسه يجب تناسينا لصورتيهما منفصلتين بعد اتحادهما ، لأن الموقف قد اختلف عن ذي قبل ، لذا كان التشبيه أقل أثرا من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ، ولهذا السبب يقل اهتمام السامع بالتشبيه ، لأن قوة القول كقوة الحجة تكون على قدر سرعة الإفادة ، ثم إن عملية التخييل فى الاستعارة أقوى وأعمق ، وعبد القاهر يؤكد فى أسرار البلاغة أن المسموعات والمنظورات أقل رتبة من الأشياء المصطنعة بالخيال ، والاستعارة من أولى الوسائل البلاغية لصهر هذه المحسوسات بالخيال ، وعلى هذا كانت أعلى رتبة من التشبيه المباشر أو الصريح .

وإذا أردنا أن نمضى فى تفسير ذلك مؤكدين ما قلناه ، أضفنا : أن الاستعارة فى أبسط أشكالها تشبيه مختصر اختلت معادلته وسقط أحد طرفيه ، واستعيض عنه بالانتقال مباشرة إلى الطرف الثانى سواء أكان هو المشبه أم المشبه به .

ومن هنا تأتى القيمة البيانية والبلاغية للاستعارة فى البحث عما يحيط بالطرف الغائب من الصفات التى تزيد الصورة جمالا بعد كشفها، إذ إن سقوط الطرف الأول من أهم الأسباب التى تضفى على الاستعارة عمقا وبعدا فنيا ونفسيا ، وتحرر النفس من بطء الأسلوب المنطقى ، وتحرر أيضا المعادلة من وضوح الأسلوب ، وتكسوها بقليل أو كثير من الوهم والغموض المتولدين من الاتصال المباشر بين النفس والأشياء . (١)

وبينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء بجزء من أجزائها ، وانفعالها بالجوهر ، والماهية، فإن الاستعارة تغالى بذلك الشبه الجزئى وتجعله يتضخم ويتعاظم ،ويمتد

١- د./ إيليا الحاوى : راجع " العقل والشعر " ـ نشر الآداب البيروتية ١٩٦٢ ص ٥٧

حتى يستولى على الكل بتأثير الانفعال النفسى أو الحدس الفكرى الذى يصل إلى نتائج الأشياء قبل أن يمر بأسبابها. (١)

معنى ذلك – كما قلنا فى السابق – أن الاستعارة تحدث تفاعلا وانصهارا واتحادا بين طرفيها، وعلى الرغم من أن الصورة الاستعارية جزئية إلا أنها تعد أكثر استيفاء للتجربة لأنها أقرب الى طبيعتها ، ولكنها لا تبلغ درجة الصفاء الفنى والوجدانى ، ولا تنفذ الى أعماق النفس إلا إذا تخلصت من التقيد بحدود قاطعة تفصل بين المستعار والمستعار له – " **وعندئذ لا نعدم الأساس الدينامى الذى تنطلق منه معبرة عن أركان التجربة الشعورية ، وان كان هذا الأساس يجعلها تعتدى على الواقع العملى بدرجة كبيرة " (٢)**

ولم لا ؟ ، وكل ما فيها لا يحتم وجوده فى الواقع بالضرورة ، وإنما يوجد ذلك فى المجال الإبداعى للشاعر حيث يزيد خياله من بُعد الواقعية إلى حد بعيد . ومن هنا فان البدء فى دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامى " **من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية ، فلا يتيح لها الظهور ، فالشاعر لا يرى شيئين بل يرى شيئا واحدا ، وقد أصبح هذا هو الآخر ، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات "** .

بقى لنا أن نوضح أنه فى إطار هذا الدرس العملى ، والذى قضى فيه عبد القاهر على وجود ثنائية لطرفى التشبيه فى الاستعارة ، نظرا لما هنالك من فرق بينها وبين التشبيه الخالص ، يبلغ الإمام دقته فى تلافى ذلك الخلط الذى وقع فيه من سبقوه من النقاد والبلاغيين ، كالأمدى – مثلا – الذى حتم ضرورة إرجاع كل استعارة مكنية إلى أصلها التشبيهى ، ولكى يرد عبد القاهر هذا الزعم بدأ بإمساك الخيط من أوله ، فأخذ يفرق تفريقا واضحا بين الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية على غرار ما أوضحنا فى أثناء حديثنا عن " **أقسام الاستعارة** " جاعلا المكنية أبلغ من التصريحية ، إذ قال :
" **وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول فى إيجاب وصف الفصاحة للكلام ، لا بل هو أقوى منه فى اقتضائها ، والمحاسن التى تظهر به ، والصور التى تحدث للمعانى بسببه آنق وأعجب " (٣)** – يقصد ما عرف بعده بالاستعارة المكنية .

١- العقل والشعر / راجع ص ٥٨ / ٦٧
٢- د. مصطفى سويف / الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة / ٢٧٨
٣- الدلائل م ٤٦١

ثم يبدأ بعد ذلك فى نفى وجود أى علاقة بين التشبيه والاستعارة المكنية ، وهو بذلك يؤكد الفرق بين الاستعارتين المكنية والتصريحية ، فالتصريحية هى التى يمكن ردها إلى أصلها التشبيهى ، وكأنه يجعلهما نوعين مختلفين يضمهما اسم واحد ، يظهر لنا ذلك من خلال تعليقه على قول " **الحكم بن قنبر** " : (١)

ولولى اعتصامي بالمُنَى كُلَّمـا بَدَا : لى اليأسُ مِنْها ، لم يقُمْ بالهَوَى صَبْرى
ولولا انتظاري كلَّ يوم جِدَى غَـدٍ : لـرَاحَ بنعـشِي الدافنون إلى قبـــرى
وقد رَابَنِى وَهَنُ المُنىٰ وانقباضُها : وبَسْطُ جديدِ اليأسِ كفيهِ فى صَـدْرى

فقد وصف اليأس بأنه قد غلب على نفسه ، وتمكن فى صدره ، ووصفه بما يصفون فيه الرجل بفضل القدرة على الشىء ، وأنه ممكن منه .... وليس لك إلا أن تقول : إنه لما أراد ذلك جعل لليأس كفين ، واستعارهما له ، وإنما وقعت الاستعارة هنا على المعنى لا على اللفظ ٠ (٢)

ومن خلال هذا التعليق نلحظ أن عبد القاهر مدرك بوعى أن محاولة فهم العلاقة المفتعلة بين التشبيه والاستعارة المكنية ، يدفع بعض الذين يحاولون تحليل مثل هذه الصور إلى البحث عن علاقات تربطها بالتشبيه ، وهو يصفهم ، ويصف محاولاتهم بأنها تكلف وعنت ، يقول :
" وليس من حقك أن تتكلف هذا فى كل موضع ، فإنه ربما خرج بك إلى ما يضر المعنى ويَنْبو عنه طبع الشعر ، وقد يتعاطاه من يخالطه شىء من طِباع التعمق ، فتجد ما يفسد أكثر مما يصلح ٠ " (٣)

والحقيقة أن الاستعارة المكنية لا يحدث بينها وبين التشبيه التباس حيث حذف المشبه به من الكلام ، فلا التباس ولا شبهة ، لذلك كان البحث عن الفرق بين التشبيه والاستعارة مركزا عند عبد القاهر على الفرق بين التشبيه والاستعارة التصريحية ، ومما يؤكد هذا أن الأمثلة التى أوردها لتوضيح فكرته ، جميعها من أمثلة الاستعارة " **التصريحية** "

وبعد ذلك يخرج عبد القاهر من هذا الاتهام الذى يوجه إلى محاولات البحث عن علاقة بين التشبيه وما أصبح يسمى بعده بالاستعارة المكنية ، والذى وصف فيه هذه المحاولات بأنها تكلف فى القول ، يخرج منه إلى أن ذلك ربما يوقع فى خطأ دينى قاتل مفضٍ إلى مخالفة الوحدانية ، فالقول بمثل هذا الرأى " **قد يصير سببا إلى أن يقع قوم " فى التشبيه " وذلك أنهم إذا وضعوا فى أنفسهم إن كل اسم يستعار فلا بد من أن يكون** هناك شىء يمكن الإشارة إليه ، يتناوله فى حال المجاز كما

١-الدلائل / ٤٦٢
٢-راجع الأسرار / ٤٦٢
٣-الأسرار / ٤٩

يتناول مسماه فى حال الحقيقة ، ثم نظروا فى نحو قوله تعالى : (**وَلِتُصْنَعَ على عَيْنِيَ**) أو (**اصْنَعْ الفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا**) فلم يجدوا للفظة " **العين** " ما يتناوله على حد تناول " **النور** " مثلا للهدى والبيان ، وارتبكوا فى الشك وحاموا حول الظاهر ، وحملوا أنفسهم على لزومه ، حتى يفضى بهم الى الضلال البعيد ، وارتكاب ما يقدح فى التوحيد ، ونعوذ بالله من الخذلان" ٠ (١)

إن هذا الذى توصل إليه ناقدنا من الفصل بين " **التشبيه** " وما سمى بعد بالاستعارة المكنية ، ليس أمرا شكليا يأتى فى إطار التعقيد البلاغى ليس إلا ، ولكنه أمر جوهرى يتعلق بطبيعة فهم الصورة الشعرية ، وإعطاء قدر كبير من الحرية للطاقة المبدعة ، وفهم التفاعل الذى يجرى داخل الصورة الشعرية بكاملها ٠

فالتجزئة التى تكتسبها الاستعارة المكنية حين تتحول عناصرها الأولى من التشبيه تجزئة تدل على عدم تلاحم العناصر ، وعلى ثبات كل منها فى مكانها ، أو هى تجزئة " **استاتيكية** " فى حين أن النظرة الى صورة الاستعارة ككل ، والتى امتزجت فيها العناصر ، وتفاعلت ، هى نظرة " **ديناميكية** " وعلى ذلك فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرقص التوقيعى تتجه فيه العناية إلى الحركة ، والإيماءة ، وكل ما ينتمى إليها فيها نجده مزاجا من التفكير الحسى ، والظواهر السيكلوجية من الخبرة ، والتوتر الدرامى ، واعتدال الحد الأول (**اى المشبه**) أو المستعار له ، فى الأثر ، واعتدال المسافة المتخيلة بين الحدين أيضا٠

وإذا أخذنا فى تفكير ذى صبغة فلسفية ، واكتناه حالات داخلية نفسية ، فما أشد حاجتنا إلى الصور الديناميكية ، فالنظر الديناميكى يباعد بين تخيل الصور أشياء ، وأجساما ثابته ، ولكنه يلتمس معنى الفعل فى الصورة ، وحيوية الشعر رهينة بتقريب حركة الذهن المستمرة ، وليس من السائغ أن تؤخذ الصور مأخذ المرنى الجامد المنحوت أو المرسوم ٠

فالشاعر الذى يقول :

أَشِعَّةُ عَيْنَينا تَلاقَتْ فأَبْرَمَتْ : مِنَ الحُبِّ خَيْطًا ليسَ يقْطعُهُ الدَّهْرُ

١ـ الأسرار ص ٥٠ (طه ٣٩ + هود ٣٧)

ربما شعرنا من كلامه بشيء من السخف حين يركب صورة عقلية ثابتة لمقلة العين منظومة في حبل ، ولكن حين يُعتبر الصورة اعتبارا ديناميكيا تظهر أهمية نظرة المحب القوة النشطة ، ويختفي النّبوّ ٠ (١)

معنى ذلك أننا يجب أن نتفاعل مع الصورة الاستعارية على أنها مخزن لطاقات شعورية متفاعلة نشطة متحركة غير ساكنة، أما إذا نظرنا إليها بوصفها صورا جامدة لا تعدو أن تكون محصلة لأجزاء ثابتة ساكنة ، فإننا نعدم المسك بالخيوط الشعورية ، وننسى أن الصورة مركز إشعاع نفسي وجمالي ٠

هذا ، وفي الوقت الذي نرى فيه الفارق بين الاستعارة والتشبيه فارقا جذريا وواضحا في بلاغتنا القديمة ، نرى أن هذا الفرق ليس فارقا جذريا حاسما في " **النقد الأوروبي**" الحديث الذي تأثر كثيرا بكتابات " **أرسطو**" في هذا المجال ٠

" **فريتشاردز هواتلي** " مثلا ، وهو من بلاغيي القرن الثامن عشر، يقول : " ويمكننا أن نقول : ان التشبيه أو المقارنة لا يختلفان عن " **الاستعارة** " إلا من الناحية الشكلية فحسب ، فوجه الشبه في حال " التشبيه " أو المقارنة يكون ظاهرا ، أما في حال "**الاستعارة** " فإنه يكون مضمرا ٠ (٢)

والفكرة ذاتها نجدها عند " **جون مدلتون مرى** " الذي يفيد في مقاله عن الاستعارة إفادة ذكية من معالجة أرسطو لها ، إذ يقول " **مرى** " من المستحيل أن نكشف اختلافات جوهرية بين الاستعارة والتشبيه من حيث خصائصهما الجوهرية " **فالاستعارة** " تشبيه موجز مركز ٠ (٣)

ثم إنه (أي **مرى**) ينصح باستعمال " **الصورة** " مصطلحا يشملهما معا ، وإن كان يحذر من أن تكون الصورة بصرية فقط ، أو بشكل غالب ، فقد تكون سمعية ، أو قد تكون بكاملها " **سيكلوجية** "٠ (٤)

" **وكارولاين سبيرجن** " تقول : كذلك التشبيه المضغوط والمركز بحق وأعني به "**الاستعارة** " (٥)

ويقول " **ماكس بلاك** " عن مدى التقارب بين الاستعارة والتشبيه ، : من المؤكد أن

١-راجع الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف / ١٤٣ / ١٤٤
2 - R. Whately : Elements of Rhetoric / 280 -
٣-جون مدلتون مرى : الاستعارة – ترجمة دكتور عبد الوهاب المسيرى – مجلة المجلة سنة ١٩٧١
٤-راجع نظرية الأدب لأوستن وارين ورينيه ويلك / ص ٢٤٢
٥-Caroline Spurgeon : Shakespear`s imagery and what it tells us/ P.5

الخط الفاصل بين بعض الاستعارات ، وبعض التشبيهات ليس حاسما ولا حادا (١)

ويذهب " ريتشاردز " المذهب نفسه ، إذ قال : " وينبغى لنا ألا ننسى أن الاستعارة والتشبيه ونستطيع أن نناقش كليهما معا يقومان بعدة وظائف متباينة فى الكلام " (٢)

وفى الحقيقة أنى لا أرى مبررا لعملية الخلط هذه ، بعد أن ذهب هؤلاء أنفسهم بما فيهم معلمهم الأول " أرسطو " مذهب التفرقة بين أسلوبين يستخدمان فيه الاستعارة والتشبيه ، فالتشبيه فى رأى " أرسطو " و " مرى " و " هربرت ريد " أكثر ملائمة للنثر " والاستعارة " أكثر ملاءمة للشعر لدواعى تخص جوهر كل من النثر والشعر ٠

يقول " مرى " : يُعد الاستخدام الناجح للاستعارة فى الشعر أكثر جسارة منه فى النثر ، فان امكانات النغم الداخلى والإيقاع فى الشعر أكثر ثراء، ومرونة فى الشعر منها فى النثر ، لأن الشاعر يخاطب أحاسيسنا ومقدرتنا على معايشة خيالاته ، ومقارناته ، وهى أشياء كلها تحت تصرفه أكثر من الناثر ، ولذلك فنحن سنجازف بذلك التعميم ونقول : إن التشبيه الخلّاق بطبيعته أكثر مواءمة " للنثر " من الاستعارة ، لأن النثر يمنحنا وقتا لكى نناقش فيه التشبيهات التى ستتحمل تمحيصنا الشديد ، ان كانت دقيقة وموحية ، بينما تختلف بشكل محسوس وظيفة الصورة فى الشعر عنها فى النثر ، فالاستعارة فى الشعر تُعدُّ فى الأساس وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص ، خير ما يمكن أن نصفها به أنها روحية ومن النادر أن يتطلب منها الدقة والتحديد٠

وحينما توجد دقة بين المتقابلات كما هى الحال فى التشبيهات الهومرية ، فهى فى الغالب دقة عرضية ، ولا تدعم نقطة المجانسة المطلوبة ، فضلا عن أنه يندر أن تكون الاحاطة بالروح الجوهرية للأشياء هدفا من أهداف النثر أو صور التشبيه ثم ان الاستعارة ترتبط " بالحدس " الذى هو ضرب من الاكتشاف القائم على نفاذ الرؤية الروحية للأشياء والظواهر فضلا عن أنها تعبير عن فكرة معقدة ، لا بالتحليل والشرح ، ولا بالتعبير المجرد ، ولكن بالإدراك المفاجيء لعلاقة موضوعية ، لكن التشبيه يمكن تحليله إلى العناصر أو الوحدات التى كونته ٠ (٣)

والأمر لا يتوقف عند (مرى) عند هذا الحد فى بيان الفرق بين الصورتين ، إذ انه يرى أن تحليلنا الصورة يتوقف أولا وأخيرا على الإيقاع والنغم الداخلى لكتابات الشاعر ، ولهذا السبب يعد الاستخدام الناجح للاستعارة فى الشعر أكثر جسارة منه

١- Max Black : Models and metaphors P. 37

٢- I bid : P 37

٣- جون مدلتون مرى : انظر " الاستعارة " – ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى – مجلة المجلة ابريل ١٩٧١

فى النثر ، فوسائل الشاعر فى التحكم " وهى إمكانات النغم الداخلى والإيقاع فى الشعر أكثر ثراء ومرونة فى الشعر منها فى النثر " لأن الشاعر يخاطب إحساسنا ومشاعرنا ، ومقدرتنا على معايشة خياله ، وعلى المقارنة وهى أشياء كلها تحت تصرفه أكثر من الناثر ، ولذا فنحن سنجازف بذلك التعميم ونقول : أن التشبيه الخلاق بطبيعته أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة الخلاقة ن لأن النثر يمنحنا وقتا كى نناقش فيه التشبيهات التى ستتحمل تمحيصنا الشديد ان كانت دقيقة وموحية ٠ (١)

والرأى نفسه نجده لدى " ريتشاردز " إذ يرى : أن النظام الذى ينزع إليه الوزن يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التى يحثها فى نفوسنا ، فهذه التوقعات هى التى تجعل لهذا النظام تأثيرا على النفس ، والنظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه بدلا من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية ، هو نظم رتيب يبعث على الضيق ٠ ان تأثير الكلمات السابقة يمتد إلى مسافة ضئيلة من الكلمات التالية فى النثر ، أما فى الشعر فقد يمتد إلى مسافة أطول بكثير ...... مما يزيد الحساسية والحيوية والقدرة على استقبال الإيحاء وتحديد حقل الانتباه ، ثم إن المقاطع التى تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية فى النثر أو الشعر المنثور غالبا ما تكتسب (دسامة وغزارة وموسيقى عميقة حينما ترد فى كلام منظوم ٠ لذلك حق لكولردج أن يقول : إن الوزن ينزع الى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق زيادة الدهشة وإثارتها من وقت الى آخر ٠ لذلك فان قراءة الشعر بلا شك ليست صورة رتيبة مخففة من الغناء ، ذلك أن فى الشعر علوا وانخفاضا فى طبقة الصوت ، وهذا التلاعب بالطبقة يكون جزءا من الفن أو " التكنيك " الذى يستخدمه الشاعر والذى لايقل عن الأجزاء الأخرى التى تميز الشعر(٢)

وانطلاقا من هذا التصور لا تفوتنا جهود بلاغتنا " القديمة " مرارا وتكرارا ، فقد صحح عبد القاهر نسبة الأهمية فى لغة التعبير الشعرى وصوره ، إذ إنه جعل التركيب الاستعارى هو المطمح للتشبيه الجيد الذى يحقق عنصر المبالغة ، والوصول بالمعنى إلى أقصى ما يراد منه فى النفس ٠
يقول :
" إن الاستعارة من أجل التشبيه ،والتشبيه يكون ولا استعارة ٠ (٣) ثم إن التشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو " المبالغة " (٤)

١- جون مدلتون مرى / الاستعارة / ٤٤
٢- راجع مبادىء النقد الأدبى / ص ١٩٤ حتى ٢٠٠
٣- الأسرار / ٢٣٩
٤- الأسرار ٢٣٩

ويفصل ذلك فى موضع آخر بقوله :
التشبيه ليس هو " **الاستعارة** " ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه الكائن على وجه " **المبالغة** " وهو ، أى التشبيه ، كالغرض فيها ، وكالعلة والسبب فى فعلها ، كذلك " **الاختصار** " **والإيجاز** " غرض من أغراضها ، واذا ثبت أنها ليست التشبيه على الحقيقة ن كذلك لاتكون " **الاستعارة** " التمثيل على الحقيقة ، لأن التمثيل " **تشبيه** " ، الا أنه تشبيه خاص ، **فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا** ٠ (١)

إذن التشبيه كالأصل فى الاستعارة ، وهى شبيهة بالفرع له ،أو صورة مقتضبة من صوره ٠ (٢)

وإذا كان الأمر كذلك بان أن الاستعارة وجب أن تفيد حكما زائدا على المراد بالتمثيل ، إذ لو كان مرادنا بالاستعارة هو المراد بالتمثيل لوجب أن يصح إطلاقها فى كل شىء يقال فيه انه تمثيل ، ومثل ٠ (٣)

تفسير ذلك :
أن المستعير يعمد الى نقل اللفظ عن أصله فى اللغة الى غيره ، ويجوز به مكانه الأصلى الى مكان آخر لأجل الأغراض التى ذكرنا من التشبيه ، والمبالغة ، والاختصار ، والضارب للمثل لا يفعل ذلك ولا يقصده ن ولكنه يقصد الى تقرير الشبه بين الشيئين من الوجه الذى مضى ..... وهكذا كل متعاط لتشبيه صريح لا يكون نقل اللفظ من شأنه ولا من مقتضى غرضه ، فإذا قلت : زيد كالأسد ، وهذا خبر كالشمس فى الشهرة لم يكن منك نقل للفظ عن موضعه ، **ولو كان الأمر على خلاف ذلك لوجب أن لا يكون فى الدنيا تشبيه إلا وهو مجاز ، وهذا مُحَال لأن التشبيه معنى من المعانى ، وله حروف وأسماء تدل عليه ، فإذا صرح بذكر ما هو موضوع للدلالة عليه كان الكلام (حقيقة) كالحكم فى سائر المعانى ٠ (٤)**

بعد هذا الذى ناقشناه نستطيع أن نقول : " **إن الاستعارة** " إنمازت عن التشبيه على الرغم من أنه مرتكزها وأساسها ،وتميز الاستعارة عن التشبيه ليس أمرا شكليا بحتا راجعا الى مجرد اختلاف صورة كليهما ، إنما هو أمر خاص بفرْق ما تحمله كل صورة من معان ، وبفرق ما يمكن أن تؤديه فى التعبير ، فالأمر إذن خاص بالمعانى وبكيفياتها ، والاستعارة أبلغ وأوجز وعلة ذلك أن التشبيه طريق يؤدى إلى الاستعارة وهى مرتبة عليه ، أى أنها تبدأ من حيث ينتهى التشبيه

١- السابق / ٢٣٩
٢- السابق
٣- الأسرار / ٢٣٨
٤- الأسرار / ٢٤٠

، فهى إذن فى منزلة أعلى منه ، ومن هنا كان التشبيه أسرع منالا ، ويمكن للشاعر أن يحظى منه بنصيب وافر ، وبما لا يمكن أن يتساوى فيه مع الاستعارة اذا أراد إليها قصدا ٠ فالاستعارة لا تبدع بسهولة إلا إذا تأتى الشاعر مع أفكاره ومشاعره وتجاربه ، وهدا مع معانيه وأحاسيسه واستطاع بوساطة هذا الفن أن يربط ويوحد ويستعير أشياء لأخرى بينها من التباين والمغايرة ما بين الشرق والغرب ، من سعة فى البعد ، واختلاف فى الوجهة ٠ انها ـ بدون شك ـ مهمة صعبة، تحتاج من الأديب الى تأن واستقرار ذهنى ، وعمق شعورى ، بل واستقرار جغرافى ، بل وتحتاج إلى دواع فكرية ، ومثيرات وتأملات عقلية على درجة معينة من الرحابة والعمق ، فلما أتيحت لها الفرصة فى مجتمعات البادية وحياة الصحراء التى لا أثر فيها للتعقيد مما يستدعى كد الذهن ، أو إرهاق الفكر فى استخراج المعانى والصور ، وبمعنى آخر : لا يوجد فى حياة الصحراء هذه ما يدعو إلى الإغراق فى التخييل ، والتأمل ، مما يستوجب بدوره التماس ما يواكب ذلك من صور عميقة تحمل فى طياتها ذلك كله مرتبطا بالوجدان والعاطفة والإحساس ، فالخيال فى استعارات أصحابها منتزعة صوره من المحسات ، مرسل على وجه قلما يخرج عن الإمكان العقلى ، مستنبط مما يَلُوح من مشاهد ، ويعرف من تجارب ، وينساب فى النفوس من وجدان ، يرتبط أولا وأخيرا بعينيات الزمان والمكان ٠

إن هذا ما يمكن اتخاذه منطلقا لتفسير كثرة صور التشبيه فى الأدب الجاهلى وقلة الصور الاستعارية اذا ما قسناها بصوره ، وهو أمر لا يرجع الى ضحالة أفكار أصحابه ، ولا يرجع الى أن أذهان الجاهليين تقاصرت عن ذلك " **أى عن وجود الاستعارة بكم التشبيه نفسه** " أو لأن خيالهم الفطرى غير مستعد لذلك ، أو أن عقولهم لم تتهيأ لذلك ، ليس هذا مقصودنا ، لأن الأنماط الاستعارية الجاهلية ذات البعد الشعورى والفكرى العميق والنافذ فى عمقه موجودة وربما صور منها لا تتوفر لشاعر الحضارة فى العصور المتأخرة ، ذلك لأن الله لم يخلق أمة فى طبيعتها الفكر الفاحص ، والخيال العميق ، وأخرى فى طبيعتها الركود ، والخمود ، والعرب من حيث الفطرة والاستعداد الذهنى كغيرهم من أصحاب الحضارات والفكر، كالفرس ، واليونان ، وغاية ما هنالك من فروق أن أمثال هؤلاء تحضروا ، وكان لهم ملك ذو أنظمة وقوانين ومعارف وحياة اجتماعية مستقرة ، إنما الذى نقصده أن حياة الجاهلية وأنظمتها كان له أثر فى تكوين عقولهم بحيث لم يذهبوا فى غالب الأحيان فى صوغ معانيهم إلى إزعاج الفكر وحثه على استخراجها من مكان سحيق ، لقد حُدِّت عقولهم بحدود فيا فيهم ذات الأشكال والأنماط المحسوسة المحدودة والمألوفة ، مما هو منظور أو مسموع ، أو ملموس ، أو متحرك ، ومن هنا لاءم فنهم ظروف العصر وطبيعة الحياة فيه ، ومن هنا كثرت صور التشبيه كثرة غالبة ، فاقت فيها الاستعارة٠

وخلاصة القول :
" الاستعارة " تحتاج إلى عاطفة قوية ، وإثارة وجدانية ، فهى تخلق مع قوة الوجدان والتهاب الإحساس ، ، وهذا بدوره يتطلب عمقا ونفاذا ، وقوة فى التأمل والتدبر ، وكلها عمليات عقلية وتخييلية ، ولذلك فالاستعارة تعتمد أساسا على ما تستوجبه صورتها من حاجات العقل والتفكير والتخييل مما يرتبط أصلا بنوع التجربة ، بالاضافة الى ذكاء المبدع ورهافة ذوقه وإحساسه ، وقوة ملاحظته الفروق والمشابهات .

ولما كان "**التشبيه** " يستحضر الطرفين دون أن يصهرهما صهرا كاملا فى بوتقته كانت عملية الإبداع فى الاستعارة أشق مما يستوجب جهدا ووقتا ، إذ إن عملية صهر طرفى المشابهة فيها يكون أكثر اكتمالا ، فلا نكاد نحس وجود ثنائية بين شقيها بحيث نجد أنفسنا أمام صورة تفاعلت أجزاؤها حتى انتجت لنا مادة واحدة متماسكة ، قوامها واحد فى لون جديد وشكل مغاير لشكل تلك الأجزاء المتميزة المتباينة قبل عملية صهرها ، كما أن عملية الصهر والربط تزداد حسب نوع الاستعارة نفسها تصريحية كانت أو مكنية ، كما اتضح لنا ذلك فى أثناء حديثنا عن نوعى الاستعارة ، إذ إن جهد العملية الابداعية يختلف باختلاف طبيعة الاستعارتين ، فالمكنية تستوجب مزيدا من الاغراق فى التخييل والتفكير حتى يتسنى تناسى المشابهة مما ينتج عنه صورة أكثر تعقيدا ، وعمقا من التصريحية بحيث يكون إنتاج موادها المنصهرة أصلب وأقوى تماسكا وتكون جزئيات المادة الجديدة أكثر تآلفا ، واقل تباينا عن ذى قبل ، وكلما اشتدت الرابطة على هذا النحو كان أثرها أسرع فى الدخول إلى مكامن النفس والمشاعر ، ولعل عملية الربط هذه تتوقف على طبع الأديب وذوقه ودرجة ثقافته ، ورهافة حسه ، وعمق خياله كما سبق القول بالإضافة إلى حال إثارته الوجدانية ونشاطه الانفعالي مما يمكن معه أن تمتد سلسلة الروابط وتتعمق فى مظهرها ومرماها إلى حد كبير من التكوين البعيد ، والخيال الخلاب ، مما ينتج استعارة عميقة الأثر ، قوية الجذور ، تحقق لمعناها الوصول إلى ذروة التأثير لما توفر فيها من عناصر المبالغة والتخييل والجمال.

الفصل الثانى

الاستعارة والمجاز

- الحقيقة والمجاز .
- المجاز من شجاعة العربية .
- النقل والادعاء فى المجاز لا يكون إلا لعلاقة .
- المجاز اللغوى والمجاز العقلى عند عبد القاهر.
- المجاز الاستعارى مجاز لغوى علاقته المشابهة .
- المجاز المرسل مجاز لغوى لىست علاقته المشابهة.
- القرينة فى المجاز . والفرق بين الاستعارة والكذب.
- بم يعلم الفرق بين الحقيقة والمجاز؟
- الأسباب الدافعة إلى التجوز .

الحقيقة والمجاز

حدد علماء اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم (١) ، فخصائص الأمة العقلية ، ومميزاتها فى الإدراك والوجدان ، ومدى ثقافتها ، ومستوى تفكيرها ، ومنهجه ، وتفسيرها لظواهر الكون ، وفهمها لما وراء الطبيعة ، كل ذلك وما إليه ينبعث صداه فى لغتها .

لذلك فاللفظة أصل ارتباطها بمجتمعها ، تحمل على كاهلها أعباء الأعوام ، وقد تستخف فتلوكها الألسنة لتبتذل ، وقد تستثقل فتتمكن من الحياة فى بيئة أخرى ، أو تضيع فى طي الإهمال فتكون مماتا تنم عنها إشارة ، ان صادتها كتابة ، أو تفلت من هذا كله . والأمر يفرق فى التعقيد إزاء ما اكتسبه اللفظ خلال حياتها ثم ما خلع عليها من المستخدم لها ، وما يكتنفها من ظروف متناونة إلى غير ذلك ، ومن هنا نجد صعوبة فى تطهيرها مما علق بها فى مراحل تطور حياتها ، وهذه هى معاناة الأديب ومهمته ، إذ هو فى صراع شامل لتحرير الكلمات من المعانى المعتادة وذلك باستعمال كلمات ذات معان معتادة فعلا ، وهذه هى الجدة المطلوبة . (٢)

معنى ذلك أن انتقال اللغة من السلف إلى الخلف ينجم عنه تغيير فى معانى المفردات ، وذلك أن الجيل اللاحق لها لا يفهم الكلمات على الوجه الذى يفهمها عليه الجيل السابق ، فقد يكثر استخدام الكلمة مثلا فى جيل ما فى بعض ما تدل عليه ، أو فى معنى مجازى يرتبط بمعناه الأصلي بعض العلاقات ، فيعلق المعنى الخاص أو المجازى وحده بأذهان الصغار ، ويتحول بذلك مدلولها الى هذا المعنى الجديد . والى هذه الأمور يرجع أهم الأسباب فى تحول الكلمات الى معان كانت مجازية فى الأصل ، وفيما يعترى المدلولات فى نطاقها من سعة أو ضيق ، وكل ذلك من عوامل "التطور الدلالى " (٣)

من هنا نستطيع القول : بأن فى اللغة الحقائق والمجازات ، فقد وضع أصحاب اللغة الألفاظ للدلالة على الذوات ، والمعانى ، فلكل ذات ، ولكل معنى لفظ موضوع له ، واذا اطلق اللفظ انصرف الى ما استقر من مدلوله فى الأذهان ، فإذا عبر عن المعنى باللفظ الذى وضع له ، فهذه هى " **الحقيقة** " وهى من قولنا حق الشـــىء اذا وجب ، واشتقاقه من الشىء المحقق ، وهو المحكم ، يقال : ثوب محقق النسج : محكمه،

١- ابن جنى : الخصائص / جـ ١ / ٣١
٢- راجع للدكتور محمد بدرى عبد الجليل : المجاز وأثره فى الدرس اللغوى / ص ١٨
وانظر لبارتن بيرى : أفاق القيمة / ص ٤٤٢ / ٤٥٤
وأنظر للأستاذ العقاد : اللغة الشاعرة ص / ٥٠
٣- د. عبد الواحد وافى : علم اللغة / ط ٧ / ص ٣١٩

وهى الكلام الموضوع موضعه الذى ليس باستعارة ، ولا تمثيل ، ولا تقديم فيه ولا تأخير ، كقول القائل : أحمد الله على نعمه وإحسانه ، وهذا أكثر الكلام ، وأكثر آي القرآن وشعر العرب على هذا . (١)

إنها – أى الحقيقة – فكرة مجردة ، قد تبلغ الغاية فى تجردها من المحسوسات ، ولكن مادة الكلام تستخدم للدلالة على ما يلمس باليد ويقع تحت النظر ، فيقال " انحقت " عقدة الحبل ، أى انشدت ، وحق بلغ حافة الطريق . (٢)

هذا ، ولا تزال مئات الكلمات التى تشتمل عليها اللغة العربية تقف معانيها المجازية مقترنة بمعانيها الحقيقية جنبا الى جنب فى استعمال كل يوم على كل لسان . (٣)

ويلاحظ هذا الاقتران بين المعاني المجردة والمعاني المحسوسة في كثير من المسائل الفكرية , والصفات الخلقية التي تجتمع في مادة واحدة : كالواجب , والفريضة , والفضيلة , والحكمة , والعقل , والعظمة , والأنفة , والعزة, والنبل , والشرف , والمرحمة , والجمال , والنشر , والعلم , والشك , والثقة ,و الذكاء ,وإلى كثير من أشباهها (٤).

فيقال " وجب " بمعنى ثبت , والوجبة بمعنى " الأكلة " في وقت ثابت , والواجب بمعنى اللازم أو العرف , أو المنطق .

ويقال "الفريضة" عن الخشبة التي فرضت أو حزت وبينت فيها العلامات ويقال " الفرائض" عن الحدود المبينة الواضحة , وهي أيضا كل بقية أو زيادة وهي الخلق الذي يدل على فضل أو زيادة عند صاحبه , والفاضل هو الذي عنده زيادة أو يتفضل بعطائه على غيره .

" الحكمة " مادة تجمع بين الدلالات على الرشد , والدلالة على الحديدة التي توضع في اللجام لتمنع الفرس أن ينطق غاية انطلاقه , وهي " الحكمة " .

" والعزة " , يوصف بها المكان المنيع , والرجل المنيع , فالعزيز في الحالتين غير السهل المباح ,وهكذا (٥)

١- ابن فارس : انظر الصاحبي /ص ١٦٦ وراجع المزهر /ج١/ ٣٥٥.
٢- ا. عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) – نشر مكتبة غريب – القاهرة ١٩٧٧ص ٤٩ .
٣- السابق ص ٤٨ .
٤- راجع اللغة الشاعرة ص٥٠ .
٥- راجع السابق ص ٥٠/ ٥١ .

وقد كثر كلام اللغويين والبلاغيين في تحديد " **الحقيقة** " , بما لا يخرج كلامهم عما أوضحنا , فالشيخ " **ابو الفتح ابن جني** " (٣٩٢هـ), يعرفها بأنها ما أقر في الاستعمالات على أصل وضعه في اللغة , ولقد قرر صاحب الطراز " **يحي بن حمزة العلوي** " فساد هذا التعريف لأنه لا يشمل الحقائق الشرعية , والعرفية لأنها لم تقر فى الاستعمال على أصل وضعها اللغوى ، مع أنها حقائق (١)

أما إذا ذهبنا إلى الإمام عبد القاهر (- ٤٧١ هـ) ، فإن حاصل ما قاله عن"**الحقيقة** " إنها كل كلمة أريد بها نفس ما وقعت له فى وضع واضع ، وقوعا لا يستند فيه إلى غيره ، كالأسد للبهيمة المخصوصة . (٢) ، أو هى " **كل جملة** " وضعتها على أن الحكم المفاد بها على ما هو عليه فى العقل ، وواقع موقعه منه فهى " **حقيقة** " ، ولن تكون كذلك حتى تعرى من (**التأول**). (٣)

من هنا رأينا " الإمام " يعرف المجاز فى المقابل بقوله : " **ان كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من " العقل " لضرب من التأول فهى مجاز .** " (٤)

فمثال وقوع الحكم المفاد موقعه من العقل على الصحة واليقين ، والقطع قولنا :
" **خلق الله تعالى الخلق ، وأنشأ العالم ، وأوجد كل موجود سواه** " فهذه من أحق الحقائق ، وأرسخها فى العقول ، وأقعدها نسبا فى المعقول ،والتى ان رمت أن تغيب عنها غبت عن عقلك . (٥)

وأما مثال أن تقع الجملة على أن الحكم المفاد بها واقع موقعه من العقل وليس كذلك ، إلا أنه صادر عن اعتقاد فاسد ، وظن كاذب ، فمثل ما يجىء فى التنزيل من الحكاية عن الكفار نحو : " **وما يهلكنا إلا الدهر** " (٦)

فهذا ونحوه من حيث لم يتكلم به قائله على أنه متأول ، بل أطلقه بجهله وعماه إطلاق من يضع الصفة موضعها ، لا يوصف بالمجاز ، ولكن يقال عند قائله : " **إنه حقيقة ، وهو كذب وباطل ، وإثبات لما ليس بثابت ، أو نفى لما ليس بمنتف ، وحكم لا يصححه العقل فى الجملة بل يرده ، ويدفعه إلا أن قائله جهل مكان الكذب والبطلان فيه ، أو جحد وباهت .** " (٧)

١- يحيى بن حمزة العلوى / الطراز / جـ ١ / ص ٤٩
٢- الدلائل / ٢٦٢ ـ والطراز (جـ ١) ص ٤٨
٣- أسرار البلاغة / ٣٨٤
٤- الأسرار / ٣٨٥
٥- الأسرار / ٣٨٤
٦- الجاثية / ٢٤
٧- الأسرار / ٢٨٤ / ٣٨٥

وهذا معناه أن قول الكفار " **ما يهلكنا إلا الدهر** " لا يجوز أن يكون من باب التأويل والمجاز لأن الله تعالى قال بعد ذلك " وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون " والمتجوز فى العبارة لا يوصف بالظن فهم قد أثبتوا الدهر فاعلا للهلاك ، فأنكر ذلك الاعتقاد عليهم . (١)

هذا ، ولم يرق لصاحب الطراز حاصل ما قاله عبد القاهر ، لأنه يقتضى خروج الحقيقة الشرعية والعرفية عن حد الحقيقة ، لأنهما لم يفدا نفس ما وضعا له فى وضع واضع بل أفادا غيره ، فيدخلان فى حد " **المجاز** " (٢) ، الا أنه استطرد فقال : " فان أراد بقوله : بوضع واضع ، أى وضع كان ، فلا اعتراض عليه ، وهذا هو المظنون بمثل عبد القاهر ، فانه الماهر فى لطائف الكلام وأسراره . (٣)

هذا ، ولعلنا واجدون فى تضاعيف كلام عبد القاهر عن اللفظ والنظم ما تعنيه " **الحقيقة** " وما يقصد " **بالمجاز** " عندما جعل الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت أن تخبر عن " **زيد** " مثلا بالخروج عن الحقيقة ، فقلت " **خرج زيد** " ، وعلى هذا القياس .

وضرب آخر : أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى **دلالة ثانية** تصل بها إلى الغرض ومدار هذا كله على " **الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل** " (٤)

أما ضياء الدين ابن الأثير (- ٦٣٧ هـ) ، فانه قال فى ماهية الحقيقة : " **إنها اللفظ الدال على موضعه الأصلى ، فيلزم خروجها عن كونها حقائق** " (٥) وقد ارتأى صاحب " **الطراز** " فساد التعريف عند " **ابن الأثير** " لما فيه من اخراج الحقيقة الشرعية ، والعرفية ، عن كونها حقائق ، وإنها دالة على غير موضعها الأصلى ، فيلزم خروجها عن كونها حقائق ، وهو باطل من وجهة نظر العلوى . (٦)

أما السكاكى (- ٦٢٦ هـ) ، فيعرف الحقيقة بأنها الكلمة المستعملة فيما هى موضوعة له من غير تأويل فى الوضع كاستعمال " **الأسد** " فى الهيكل المخصوص ، فلفظ الأسد موضوع له بالتحقيق ، ولا تأويل فيه ، ولنا عندئذ أن نقول مع السكاكى : إن الحقيقة هى الكلمة المستعملة فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة . (٧)

١- الأسرار / ٣٩٠
٢- الطراز / جـ ١ / ٤٨ / ٤٩
٣- الطراز / جـ ١ / ٤٩
٤- الدلائل / ٢٦٢
٥- المثل السائر / جـ ١ / ١٠٥ / ١٠٦
٦- راجع الطراز / جـ ١ / ٤٩ / ٥٠
٧- المفتاح / ١٩٦ - وراجع الايضاح جـ ٢ / ٣٩٥

ثم إن من المجاز ما يصير " **حقيقة** " ذلك عندما يغلب استعمال اللفظ فى غير ما وضع له عن طريق من الطرق المجازية ، حتى ينسلخ عن معناه الأصلى أو يكاد ، ومثاله قولنا : "**الغائط** " فانه كان مجازا فى قضاء الحاجة ، وحقيقته المكان " **المطمئن** " من الأرض ، ثم تعورف هذا المجاز وكثر حتى صار حقيقة سابقة الى الفهم (١) .

هذا ، ويبدو " **النقل** " فى العربية فى عدة صور ، من أهمها الصور الأربع التالية :

أولاها : أن يغلب استعمال اللفظ فى معنى على سبيل المجاز لعلاقة المشابهة ، أو غيرها حتى يصير المعنى المجازى هو الذى ينساق اليه الذهن عند إطلاق اللفظ ، وذلك مثل كلمة " **الفصاحة** " فان معناها الأصلى ، " **صفاء اللبن** " وذهاب رغوته ، ثم شاع استعمالها فى صفاء القول وحسن بيانه لعلاقة المشابهة بين المعنيين حتى أصبح المعنى المجازى هو المتبادر من اللفظ عند اطلاقه.

ثانيتها : أن يغلب استعمال اللفظ الموضوع فى الأصل لمعنى كلى يتناول عدة جزيئات فى جزئى خاص من هذه الجزيئات حتى يصير هذا المعنى الجزئى هو المتبادر منه عند الإطلاق ، وذلك ككلمة (**الرث**) ، فان معناها الأصلى الخسيس من كل شيء ، ثم غلب استعمالها فى الخسيس مما يلبس ويفرش حتى أصبح هذا المعنى هو الذى سينساق إليه الذهن عند إطلاقه.

ثالثتها : أن يغلب استعمال اللفظ الدال على معنى فى مدلول عام على طريق التوسع حتى يصير هذا المعنى العام هو المتبادر من اللفظ عند إطلاقه ، وذلك كلفظ(**البأس**) ، فان معناه الأصلى " **الحرب** " ثم غلب استعماله فى كل شدة حتى أصبح هذا المعنى العام هو المتبادر إلى الذهن .

رابعتها : أن ينقل اللفظ نقلا " **مقصودا** " من معناه الأصلى اللغوى الى معنى اصطلاحي علمى أو مدنى لعلاقة بين المعنيين ، فلا يتجه الذهن عند استخدامه فى هذه الشئون الاصطلاحية إلى غير معناه الحديث ، من ذلك ألفاظ " **الصلاة** " و " **الصوم** " و " **الزكاة** " و " **الحج**" عند الفقهاء والفاعل والمفعول والظرف ، والجار ، والمجرور ، والحال ، والتمييز عند النحويين والإبدال ، والإعلال ، والقلب عند علماء الصرف ، والمقدمة ، والنتيجة ، والقضية ، والقياس عند المناطقة. (١)

ولقد كان للأبواب السابقة جميعا فضل كبير فى سمو الأساليب الشعرية العربية ، وشدة تأثيرها فى النفوس ، وقوة بلاغتها ، وحسن بيانها ، ومرونة تعبيراتها ، ومطابقتها لمقتضيات الأحوال ، وما وصلت إليه من مكانة منقطعة النظير فى ميادين

١- الدكتور عبد الواحد وافى / فقه اللغة / ص ٢٢١ / ٢٢٢

الشعر ، والخطابة ، والنثر ، ومختلف فروع الآداب .

وجدير بالذكر أن القول فى " **المجاز** " هو القول فى " **الاستعارة** " لأنه ليس هو بشىء غيرها ، وإنما الفرق أن " **المجاز** " أعم من حيث ان كل " **استعارة** " مجاز ، وليس كل مجاز استعارة ، فيما ذهب إليه الإمام " عبد القاهر " فى كتابيه " **دلائل الاعجاز** " (١) " **وأسرار البلاغة** " . (٢)

ولقد اختلفت الآراء فى شأن المجاز ، ومبلغ وروده فى اللغة " **فابن جنى** " (- ٣٩٢ هـ) يرى أن أكثر اللغة مع تأمله " **مجاز** " لا حقيقة (٣) وأن المجاز غالب على اللغات ، وأن منكره فى اللغة كما قال **ابن برهان** فى كتابه "**فى الأصول**" جاحد بالضرورة ومبطل محاسن " **لغة العرب** " (٤)

ولقد أخذ الشريف المرتضى (-٤٣٦هـ) بقول ابن جني , حيث قال " **المرتضى** " : إن تجوز العرب , وإستعاراتها أكثر (٥).

لكن " **ابن فارس**" (- ٥٩٣هـ) يختلف عن " **ابن جني**" في نظرتة للحقيقة والمجاز إذ إنه يرى عكسه , ويعد " **الحقيقة** " أكثر الكلام , يقول :
" وهذا أكثر الكلام , وأكثر آيات القرآن , وشعر العرب " (٦).

وممن يعدون " **الحقيقة** " أكثر من المجاز الإمام " **الغزالي** " (- ٥٠٥هـ), وأبتاعه خلافا لأبن جني , لأن المجاز خلاف الأصل , ولأنه يتوقف على الوضع الأول , والمناسبة , والنقل , وهي أمور ثلاثة , والحقيقة على" **الوضع** " وهو أحد أركان الثلاثة , فكان أكثر ,ولأن " **المجاز** " لو ساوى الحقيقة , لكانت النصوص كلها مجملة , بل المخاطبات , فكان لا يحصل الفهم إلا بعد الاستفهام وليس كذلك , ولأن لكل مجاز حقيقة ولا عكس , يدل عليه أن المجاز هو المنقول إلى معني ثان لمناسبة شاملة , والثاني له أول , وذلك الأول لا يجب فيه المناسبة (٧).

١- دلائل الاعجاز /٤٦٢
٢- اسرار البلاغة /٢٩.
٣- المزهر /ج١/٣٦٠.
٤- المزهر /ج١/ ٣٦١.
٥- أمالي المرتضى /ج٣٦٧/١.
٦- ابن فارس/ الصاحبي / ١٦٧.
٧- راجع السيوطي في المزهر /ج٣٦١/١.

بل إن بعض العلماء أنكر المجاز كلية من القرآن , ولغة العرب , كالإمام " **مالك** " و" **الشافعي** " و "**ابي حنيفة** " , و" **ابن تيمية** " , واعتبروا الكلام كله ضربا من الحقيقة (١).

ولعل حجة المنكرين لوقوع المجاز في القرآن , أن المجاز " كذب " , والكذب محال على الله تعالى , وأن الالتجاء إلى المجاز عجز عن التعبير بالحقيقة , والعجز محال على الله تعالي , ولذلك رأينا " ابن قتيبة " (٢٧٦هـ), يشرع قلمه للدفاع عن وجود " المجاز " في القرآن , ورد هذه الشبهه متخذا من لغة العرب دليلا قاطعا على وجود المجاز في القرآن , ثم جاء الإمام " عبد القاهر " (٤٧١), والإمام " **الزركشى** " (٧٦٤)هـ" **والسيوطي** " (٩١٠هـ) يساندون " **ابن قتيبة** " في نظرته إلى المجاز , إذ إن هناك فرقا بين المجاز , والكذب .(٢).

فالمبطل الكاذب لا " **يتأول** " في إخراج الحكم عن موضوعه , وإعطائه غير المستحق , بل يثبت القضية من غير أن ينظر فيها من شئ إلى شئ ويرد فرعا إلى أصل , وتراه أعمى أكمه يظن ما لا يصح صحيحا وما لا يثبت ثابتا , وما ليس في موضعه من الحكم موضوعا موضعه ، هكذا المتعمد للكذب يدعى أن الأمر على ما وضعه تلبيسا وتمويها , وليس هو من التأول" في شئ (٣).

" والنكتة أن المجاز لم يكن مجازا , لأنه إثبات الحكم لغير مستحقه بل لأنه أثبت لما لا يستحق تشبيها وردا له إلى ما يستحق وأنه ينظر من هذا إلى ذاك , وإثباته ما أثبت للفرع الذي ليس بمستحق يتضمن الإثبات للأصل الذي هو المستحق , فلا يتصور الجمع بين شيئين في وصف أو حكم من طريق التشبيه والتأويل حتى يبدأ بالأصل في إثبات ذلك الأصل , والحكم له " (٤)

إننا إذا ناقشنا هذين المذهبين , نرى مبلغ وهنهما واضحا , لأن الأخذ بأي منهما تضييق لمجال القول , وإبعاد لمناحي البيان , وقضاء على العربية بالجمود , والعجز عن التعبير عما يجد من شئون الحضارة والاجتماع , والعلوم , والفنون ,إن إنكار الحقيقة في اللغة إفراط , وإنكار المجاز تفريط, فإذا بطل هذا القول , فالرأي هو **الثالث** , وهو أن اللغة ,والقرآن الكريم يشتملان على الحقائق والمجازات جميعا , فما كان من الألفاظ مفيدا لما وضع له في الأصل , فهو المراد بالحقيقة , وما أفاد غير ما وضع له في أصل وضعه فهو المجاز , وفائدة كليهما إنما تكون حيث يحسن وضعهما , يقول " الأمدي" (ـ٢٧٠هـ)في موازنته:

١- د.عبد القادر حسين : راجع القرآن والصورة البيانية/ ١١٥.
٢- انظر نص ذلك في " الإتقان للسيوطي " ج٢/ط٢/٣٦والبرهان في وجوه القرآن للزركشى ج٢/٢٥٥ وراجع العمدة ج٢/٢٦٦.
٣- الأسرار/ ٣٨٦.
٤- الاسرار/٣٨٦/٣٨٧

فالكلام إنما هو مبني على الفائدة في " **حقيقته** " , و" **مجازه** " , ومتى قل استعمال الحقيقة صارت مجازا عرفا , والمجاز متى كثر استعماله , صار حقيقة عرفا , وأما بالنسبة إلى معنى واحد من وضع فمحال , لاستحالة الجمع بين النفي والإثبات (١).

ويقول " **ابن الاثير** " (-٦٣٧هـ) :

" واعلم إذا ورد عليك كلام يجوز أن يحمل معناه عن طريق الحقيقة لأنها هي " الأصل " والمجاز هو " الفرع" , فلا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة (٢).

ويقول أيضا : لقد ثبت أن المجاز فرع عن الحقيقة , وأن الحقيقة هي الأصل , وإنما يعدل عن الأصل إلى الفرع لسبب اقتضاه (٣).

ولقد قرر المفهوم نفسه صاحب المزهر , يقول : " **فإذا دار اللفظ بين احتمال المجاز ,واحتمال الحقيقة , فاحتمال الحقيقة أرجح** "(٤)

هذا , ولعلنا واجدون في كلام النقاد أنفسهم دليلا واضحا وصريحا على أن العرب لم تكن تحفل بالمجاز , والتصوير القائم على شطحات الخيال قدر اهتمامها بالإصابة والوضوح , والتحديد , يقول " **القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني** " (ت٣٩٢هـ)في ذلك :

" وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته , وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب , وشبه فقارب , وبده فأغزر , ولمن كثرت سوائر أمثاله , وشوارد أبياته , ولم تعبأ بالتجنيس , والمطابقة , ولا تحفل بالإبداع , "**أي باستعمال صنوف البديع**" , والاستعارة , إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض" (٥)

١- الموازنة /ج١/١٧٩+وانظر المزهر ج١/٣٦٨+٣٦٤.
٢- المثل السائر /ج١/١١٠/١١١.
٣- السابق /ج٢/٧٢.
٤- المزهر /ج١/٣٦١.
٥- الوساطة / ٣٣/٣٤- وتروى وفاة القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني سنة ٣٦٦هـ .

وكلام القاضي هنا يعيب استعمال صنوف البديع والمجازات وعلى رأسها الاستعارة وإنما الذي يعيبه ألا تكون واضحة , بل ينبغي أن تكون في خدمة الموقف المثار والذي جاءت من أجله ,وأن تكون جزءا من تجربة الشاعر , لا يقصد إليها قصدا , ولا يفتعلها افتعالا , وإنما ينبغي أن تحقق الهدف المنشود منها , وهو " **الإبانة** " , لا المبالغة الممقوتة , والإسراف المخل بعملية التوصيل البلاغي .

فما دام المعنى صحيحا ,واللفظ مستقيما , والوصف مصيبا , فلا حاجة لنا بعدئذ لكي نلجأ إلى زخرف أو صنعة يتصدرها المجاز والاستعارة , وما قاله البلغاء قديما : إن المجاز أبلغ من الحقيقة , كان ذلك تعبيرا عن فقه استدلالي لا علاقة له بالواقع الذي يمارسه الشعراء والأدباء , ونحن ندعى أن الحقيقة تنافس المجاز , وان المجاز في تعبيرات كثيرة أمارة على معنى مجرد وراءه , وأن قمة المجاز وهي (**الاستعارة**) المكنية , ينبغي ألا تكون مطمحا دائما متميزا (١)

هذا ولقد كان التعبير عن الأساليب المجازية لدى " **سيبويه** ــ ١٨٠ هـ) بلفظ " **الاتساع**" فمنه قوله تعالى : " **بل مكر الليل والنهار** " (٢)

وسمعنا من العرب من يقول ممن يوثق به : " **اجتمعت أهل اليمامة** ، فأنث الفعل فى اللفظ ، اذ جعله ىفى لفظ اليمامة ، فترك اللفظ على ما يكون عليه من سعة الكلام ، كما قرن " **سيبويه** " السعة بالمجاز . (٣)

ويرى **الجاحظ** (ـ ٢٥٥ هـ) أن العرب قد تتصرف فى نقل الألفاظ من معانيها الأصلية إلى معان محدثة لوجود " **علاقة** " مشابهة بين الطرفين كقولهم : لمن أدرك الجاهلية ، والإسلام " **مخضرم** " وقولهم للأنثى من ولد النعام " **قلوصا** " ، تشبيها لها بالإبل . (٤)

فإذا كان هذا التصرف حقا للعرب ، فالله تعالى أحق به منهم فى كلامه ، يقول الجاحظ فى ذلك :

" فاذا كانت العرب يشتقون كلاما من كلامهم ، وأسماء من أسمائهم ، واللغة عارية فى أيديهم ممن خلقهم ، ومكنهم ، وألهمهم ، وعلمهم ، وكان ذلك منهم

---

١ ـ د. مصطفى ناصف / راجع الصورة الادبية / ١٨٧ .

٢ ـ الكتاب لسيبويه / ط هارون / جـ ١ / ٩٨ / ١٦٠ – ١٨١

٣ـ راجع السابق / جـ ١ / ٢١١ / ٢١٩ / ٢٢٢

٤ـ الحيوان / جـ ١ / ٣٣٠ + جـ ٤ / ١١٦

صوابا عند جميع الناس ، فالذى أعارهم هذه النعمة أحق بالاشتقاق وأوجب طاعة" (١)

ولقد عالج " **الجاحظ** " كثيرا من نصوص القرآن والحديث معالجة مجازية ، مثل معالجته للآيتين الكريمتين : " **ان الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما** " (٢) " **وأكالون للسحت** " (٣) ، قال الجاحظ : " **وقد يقال لهم ذلك وان شربوا بتلك الأموال الأنبذه ، ولبسوا الحلل ، وركبوا الدواب ، ولم ينفقوا درهما واحدا فى سبيل الله** " (٤)

وقد سخر الجاحظ من قوم حملوا كلام النبى عليه السلام فى رجل يتبع حماما طيارا على ظاهره ، قال :
" فان زعتم أن النبى صلى الله عليه وسلم نظر الى رجل يتبع حماما طيارا ، فقال : شيطان يتبع شيطانا ، فخبرونا عمن يتبع الحمام من بين جميع سكان الآفاق ، ونازلة البلدان من الحرميين الى البصريين ، ومن بنى هاشم الى من دونهم ، أتزعمون أنهم شياطين على الحقيقة ، وأنهم من نجل الشياطين ، أو تزعمون أنهم كانوا إنسا فمسخوا بعد جنا ، أم يكون قوله لذلك الرجل شيطان على مثل قوله : " **شياطين الجن و الانس** "وعلى قول عمر : "لأنزعن شيطانه من ثغرته" . (٥)

معنى ذلك أن " **الجاحظ** " يرى أن من لم يعرف طرق العرب وتصرفهم فى نقل الألفاظ يجهل معانى القرآن ، والحديث ، لذلك يقول :
" **فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية ، وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم ، وإرادتهم ، ولتلك الألفاظ مواضع أخر ، ولها حينئذ دلالات أخر ، فمن لم يعرفها جهل الكتاب والسنة ، والشاهد ، والمثل ...** " (٦)

كما يؤمن " **بن قتيبة** " (- ٢٧٦ هـ) بوجود المجاز ، مع ملاحظة أنه رأس من رؤوس أهل السنة ، ومعاصر للجاحظ ، وقد رد على الطاعنين فى القرآن لاشتماله على المجاز ، قال : " **وهذا من أشنع جهالاتهم ، وأدلها على سوء نظرهم ، وقلة أفهامهم ، ولو كان المجاز كذبا ، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا كان أكثر كلامنا فاسدا ، لأنا نقول : " نبت البقل " ، وطالت الشجرة ، وأينعت الثمرة ، وأقام الجبل ، ورخص السعر ...** " (٧)

١- الحيوان / جـ ١ / ١٧٠
٢- النساء / ١٠
٣- المائدة / ٤٢
٤- الحيوان / جـ ٥ / ٢٥ / ٢٦
٥- الحيوان / جـ ١ / ١٤٥
٦- السابق / جـ ١ / ٧٠
٧- تأويل مشكل القرآن / ٩٩

ويزيد في توكيده معنى المجاز بقوله :
للعرب المجازات في الكلام ، ومعناها ، " **طرق القول ومأخذه** " ، ويفسر ذلك قائلا : " **ففيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والإخفاء ، والإظهار ، والتعريض ، والكناية ، والإيضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجمع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص** " (١)

ثم يقول : (٢)
" ويتبين لنا أن أفعال المجاز لا تخرج منها المصادر ، ولا توكد بالتكرار ، فتقول : أراد الحائط أن يسقط ، ولا تقول : أراد الحائط أن يسقط إرادة شديدة ، والله تعالى يقول : " **وكلم الله موسى تكليما** " (٣) فوكد بالمصدر معنى الكلام ، ونفى عنه المجاز ، وقال عز اسمه : " **إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون** " (٤) فوكد القول بالتكرار ، ووكد المعنى " **بانما** " (٥)

كما أمن المبرد (- ٢٨٦ هـ) بوجود المجاز في اللغة ، فألف كتابا أسماه " **ما اتفق لفظه واختلف معناه** " وقال في بدايته : " هذه حروف ألفناها من كتاب الله عز وجل ، متفقه الألفاظ ، مختلفة المعاني ، متقاربه في القول ، مختلفة في الخبر ، على ما يوجد في كلام العرب " وقد قام " **المبرد** " بمعالجة قسم من النصوص القرآنية معالجة مجازية . (٦)

ثم يأتي ابن جنى (- ٣٩٢ هـ) ليعرف الحقيقة بقوله : الحقيقة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة ، والمجاز ما كان بضد ذلك .(٧) ، وقد ذكر في المجاز أمرا يستحق النظر ، وذلك أنه قال : " **لا يعدل عن الحقيقة الى المجاز الا لمعان ثلاثة هي : الاتساع ، والتشبيه ، والتوكيد ، فإن عدمت الثلاثة كانت الحقيقة البتة**"(٨) ويشرح ابن جنى ذلك بقوله : فمن ذلك قوله تعالى : " **وأدخلناه في رحمتنا** " (٩) فهذا مجاز وفيه الثلاثة المذكورة :

١- تأويل شكل القرآن / ١١١
٢- السابق / ١١١
٣- (النساء / ١٦٤) السابق ١١١
٤- النحل / ٤٠
٥- تأويل شكل القرآن / ١١١ / ١١٢
٦- راجع تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية للدكتور مهدى السامرائي / ص ١٣٣ - وانظر الإحالة فيه إلى " ما اختلف لفظه واتفق معناه " ص ٢
٧- الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٢ (ط قصور الثقافة) والمزهر / جـ ١ / ٣٥٦ / ٣٥٧
٨- الخصائص / جـ ٢ / ٢٤٢ (ط قصور الثقافة) والمزهر جـ ١ / ٣٥٦
٩- الأنبياء / ٧٥

أما " **الاتساع** " : فهو أنه زاد فى أسماء الجهات اسما وهو [**الرحمة**] . وأما " **التشبيه** " فانه شبه الرحمة – وان لم يصح دخولها – بما يصح دخوله فلذلك وضعها موضعه.
وأما " **التوكيد** " فلأنه أخبر عما لا يدرك بالحاسة ، بما يدرك بالحاسة ، تعاليا بالمخبر عنه ، وتفخيما ، إذ صير بمنزلة ما يشاهد ، ويعاين ، أو لأنه أخبر عن " **المعنى** " بما يخبر به عن الذات ، بمعنى أنه أخبر عن العرض ، بما يخبر به عن " **الجوهر** " . (١)

ثم قال : واعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة ، ألا ترى نحو : " **قام زيد** " معناه كان منه القيام ، أى هذا الجنس من الفعل ، ومعلوم أنه مجاز لا حقيقة على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة ، وتشبيه القليل بالكثير . لأنه لم يكن منه جميع القيام ، وكيف يكون ذلك ، وهو جنس ، والجنس يطلق على جميع الماضى ، وجميع الحاضر ، وجميع الآتى من الكائنات من كل من وجد منه القيام ؟ ، ومعلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد فى وقت واحد ، ولا فى أوقات القيام كله الداخل تحت الوهم ، هذا محال . (٢)

ونظيره عند قولنا : "**خرجت فإذا الأسد** " وتعريف الأسد هنا تعريف الجنس ، وأنت لا تريد أنك خرجت وجميع الأسد التى يتناولها الوهم على الباب ، هذا محال ، وإنما أردت ، فإذا واحد من هذا الجنس بالباب ، فوضعت لفظ الجماعة على الواحد مجازا لما فيه من الاتساع ، والتوكيد ، والتشبيه . (٣)

أما الاتساع : فلأنك وضعت اللفظ المعتاد للجماعة على الواحد .
وأما التوكيد : فلأنك عظمت قدر ذلك الواحد ، بأن جئت بلفظه على اللفظ المعتاد للجماعة .
وأما التشبيه : فلأنك شبهت الواحد بالجماعة ، لأن كل واحد منها مثله فى كونه أسدا . (٤)

وكذلك قوله : " **واسأل القرية التى كنا فيها** " (٥) فيه المعانى الثلاثة : أما الاتساع : فلأنه استعمل لفظ السؤال مع ما لا يصح فى الحقيقة سؤاله لما كان بها

١- الخصائص بتحقيق محمد على النجار (طبعة مصورة عن ط دار الكتب المصرية نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر / جـ ٢ / ٣٤٣ – والمثل السائر / جـ ٢ / ٨٤ / ٨٥ والمزهر / جـ ٢ / ٣٥٦ كأنه يميل الى أن فى الكلام استعارة بالكناية ، فشبه الرحمة بمكان ودل على ذلك بلازم المشبه به وهو الادخال – والمعروف أن فى الأية تجوزا بالرحمة عن الجنة من اطلاق الحال على المحل وهذا مجاز مرسل .
٢-ر الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٧ + ٤٤٨ والمزهر / جـ ١ / ٣٥٧ / ٣٥٨
٣-الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٩ والمزهر / جـ ١ / ٣٥٨
٤-الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٩ – والمزهر / جـ ١ / ٣٥٩
٥- يوسف / ٨٢

ومؤلفا لها ، وأما التوكيد : فلأنه في ظاهر اللفظ احالة بالسؤال على من ليس من عادته الإجابة ، فكأنهم تضمنوا لأبيهم عليه السلام ، أنه إن سأل الجمادات ، والجبال أنبأته بصحة قولهم : وهذا تناه في تصحيح الخبر ، أي لو سألتها لأنطقها الله بصدقنا ، فكيف لو سألت من من عادته الجواب . (١)

وكذلك " **ضربت زيدا** " مجاز أيضا ، لأن المضروب بعضه لا جميعه وحقيقة الفعل " **ضرب** " جميعه ، وكنحو قولك : ضربت زيدا رأسه ، ففي البدل أيضا تجوز ، لأنه قد يكون المضروب بعض رأسه ، لا كل رأسه . (٢)

ثم أنه يرى أن جميع أنواع الاستعارات داخلة تحت " **المجاز** " كقول " **كثير** "

غَمْرُ الرِّدَاءِ إذا تَبَسَّم ضَاحِكًا : غَلِقَتْ لِضِحْكَتِهِ رِقَابُ النَّاسِ (٣)

ذلك لأنه استعار الرداء للمعروف ، لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقى عليه ، ووصفه بالغمر الذي هو وصف المعروف لا الرداء منظور فيه إلى المستعار له ، لذا فالاستعارة مجردة ، وهي التي قرنت بما يلائم المستعار له . وغلقت لضحكته رقاب الناس يعني انتقل ملكهم إلى أيدي السائلين ، كما ينتقل ملك الرهن إلى المرتهن إذا أغلق ، أي عجز صاحبه عن افتكاكه .

وكقول " **طرفة** " في معلقته : (٤)

وَوَجْهٍ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا : عَليهِ نَقِيِّ اللوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

فقد جعل للشمس رداء ، وهو جوهر استعارهُ للنُّور على الوجه ، والنور هو العرض وذلك أبلغ ، والاستعارات كلها داخلة تحت المجاز . (٥)

وكذلك قولك : " **بنيت لك في قلبي بيتا** " أو أحللتك من رأيي وثقتي دار صدق ، لكان ذلك مجازا واستعارة ، لما فيه من الاتساع ، والتوكيد والتشبيه . (٦)

١- الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٧
٢- الخصائص / جـ ٢ / ٤٥٠ – والمزهر / جـ١ / ٣٥٩
٣- الخصائص جـ ٢ / ٤٤٥ – والمزهر / جـ ١ / ٣٥٧
٤- الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٥ – وحلت رداءها ، أي خلعته ، وألبسته إياه - ويتخدد : يضطرب – مشتق من الخد لأنه يضطرب عند الأكل
٥- الخصائص / جـ٢ / ٤٤٥
٦- الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٦ – والمزهر جـ ١ / ٣٥٧

المجاز من شجاعة العربية :

ومن المجاز كثير من باب " الشجاعة فى اللغة " من الحذوف ، والزيادات ، والتقديم ، والتأخير ، والحمل على المعنى ، والتحريف ، ممثلا بما سبق أن أوردناه من قوله تعالى : " واسأل القرية التى كنا فيها " (١)

ويقول فى موضع آخر : وكيف تصرفت الحال ، فالاتساع فاش فى جميع أجناس " شجاعة العربية "

ويمثل لذلك بقوله : ألا ترى أنك إذا قلت : بنو فلان يطؤهم الطريق ، ففيه من السعة إخبارك عما لا يصح وطؤه بما يصح وطؤه ، فتقول على هذا : أخذنا على الطريق الواطىء لبنى فلان ، ومررنا بقوم موطونين بالطريق ، ويا طريق طأ بنا بنى فلان ، أى أدنا إليهم ، ونقول : بنى فلان بيته على سنن المارة ، رغبة فى طنه الطريق باضيافه له ، أفلا ترى إلى وجه الاتساع عن هذا المجاز . ووجه التشبيه إخبارك عن الطريق بما تخبر به عن سالكيه ، فشبهته بهم ، إذ كان هو المؤدى لهم ، فكأنه هم . أما التوكيد ، فلأنك إذا أخبرت عنه بوطنه إياهم كان أبلغ من وطء سالكيه لهم ، وذلك أن الطريق مقيم ملازم ، فأفعاله مقيمة معه ، وثابته بثباته ، وليس كذلك أهل الطريق ، لأنهم قد يحضرون فيه ، ويغيبون عنه ، فأفعالهم أيضا كذلك حاضرة وقتا ، وغائبة آخر ، فأين هذا مما أفعاله ثابتة مستمرة . (٣)

هذا ويلفتنا مصطلح " **الشجاعة** " فى اللغة ، أو " **شجاعة العربية** " الذى يدور عند " ابن جنى " حول معنى **مخالفة المألوف** فى الاستعمال ، من حذف وزيادة ، وتقديم ، وتأخير ، وكذلك " المجاز " يلفتنا إلى المصدر الذى استمد منه بلاغيون أمثال " **ضياء الدين بن الأثير** " (٤) (- ٦٣٧ هـ) و " **نجم الدين بن الأثير الحلبى** " (- ٧٣٧ هـ) (٥) و " **يحيى بن حمزة العلوى اليمنى** " (٦) (- ٧٥١ هـ) ، وغيرهم فيما ذهبوا إليه من عقد المشابهة بين الشاعر والفارس ، تلك المشابهة التى نص عليها " **ابن جنى** " فى معرض الدفاع عن تجاوزات الشاعر المبدع المتأبى على قيود اللغة ، إذ قرن سلوكه هذا الى سلوك الفارس المجازف.

١- الخصائص / جـ ٢ / / ٤٤٦ – يوسف / ٨٢
٢- الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٧
٣- الخصائص / جـ ٢ / ٤٤٧
٤- فى المثل السائر / جـ ٢ / ٤
٥- فى جوهر الكنز / ١١٦
٦- فى الطراز جـ ٢ / ١٣١

يقول " **ابن جنى** " بعد حديثه عن مجموعة الظواهر اللغوية التى ذكرها ضمن " **شجاعة العربية** " ومنها " **المجاز** " :

" فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات ،على قبحها ، وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جَشِمَه منه ، وان دل من وجه على جَوْره وتعسفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن بِصِياله وتَخَمُّطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره على اختياره الناطق بفصاحته ٠

بل مثله فى ذلك عندى مثل مُجْرى الجَموح بلا لجام ن ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوما فى عُنفه وتهالكه ، فانه مشهود له بشجاعته وفيض مُنَّتة ، ألا تراه لا يجهل ان لو تكفر فى سلاحه أو أعصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة ن وأبعد عن الملحاة ، لكنه جَشِمَ ما جَشِمه على علمه بما يعقِبُ اقتحامُ مثله ، إدلالاً بقوة طبْعه ، ودلالة على شهامة نفسه ..... فاعرف بما ذكرناه حال ما يرد فى معناه ، وان الشاعر اذا أورد منه شيئا ، فكأنه لأُنْسِه بعلم غرضه وسُفُور مراده لم يرتكب صعبا ، ولا جَشِمَ إلا أَمَمًا (١)

نعود فنقول : لا شك أن ضياء الدين بن الثير (ـ ٦٣٧ هـ) ونجم الدين بن الأثير (٧٣٧ هـ) قد ركزا على الشبه بين مسلك الشاعر المتفنن ومسلك الشاعر المغامر ، أو بين طبيعة اللغة الأدبية فى تأبيها على القواعد المعيارية وجنوحها الى الخروج عليها ، وطبيعة تصرفات الفارس الشجاع المغامر المتهاون بقواعد السلامة واحتياطات التوقى ، فالشاعر يجترىء على مقررات اللغة ، والفارس يجترىء على محاذير القتال ٠

" **فابن الأثير** " يسمى الظواهر التى تحدث عنها ابن جنى ، مثل الحذف ، والزيادة ، والتقديم ، والتأخير ، والحمل على المعنى ، وكذلك " **المجاز** " يسميها بالشجاعة ، والشجاعه عنده هى الاقدام ، وان الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره ، ويتورد ما لا يتورده سواه (٢)

بينما يذهب " **نجم الدين بن الأثير الحلبى** " (ت ٧٣٧ هـ) أن الكلام المتصف بتلك الصفات إنما سُمى (**شجاعة العربية**) لأنه لما كان كلاما فيه قوة يتصرف بها فى المخاطبات من غيبه الى حضور ، ومن حضور الى غيبة ومن تثنية الى جمع ، ومن جمع الى تثنية ، وتقديم وتأخير ..... ومع ذلك لا ينسب الى خلل ولا تقصير فى استيفاء المعانى صار فى نفسه شجاعا بالنسبة الى العربية تشبيها بالرجل الذى تكون

١- الخصائص جـ٢ / ٣٩٢
يقال تَخَمَّط الفَحْلُ : هَدَرَ وثَارَ - وتَخَمَّط : تكبر - وَتَكَفَّر فى سلاحه : أى دخل فيه وتغطى به واستتر - والملحاة : اللوم ، وهو مفعله من لحوْت العود أى قَشَرته
٢- المثل السائر / جـ٢ / ٤

فيه شجاعة تحمله فى الحرب على التقديم والتأخير ، والقرب والبعد ، والاقبال والادبار ... فحسنت تسمية الكلام المحتوى على ما قدمناه بهذه التسمية ، لأن الشجاعة فى مثل هذا الكلام تحمله على الجولان فى جوانب المعانى كيف شاء " (١)

وان هذا الذى نعرضه هو ما لحظه الدكتور عبد الحكيم راضى وعرضه فى تقديمه الذى تصدر كتاب الخصائص لابن جنى ، تحت عنوان (شجاعة العربية – صورة خاصة من القناص) (٢)

هذا ، ولم يقف الدكتور عبد الحكيم راضى عند من تناصت أفكارهم عن شجاعة العربية مع مفهوم " **ابن جنى** " ممن ذكرناهم ، لكنه بدأب – الباحث المحقق والموضوعى المدقق أخذ فى تعقب المصدر الذى استقى منه " **ابن جنى** " نفسه مفهومه عن الشجاعة المرتبط بهذه الظواهر التى ذكرناها عند ابن جنى ومن لفّ لفّه فيعود به التداعى والبحث الى مصطلح تحمس له " **الجاحظ** " مما يعد مصدر مصطلح الشجاعة عند " **ابن جنى** "

ففى سياق حديث الجاحظ (- ٢٥٥ هـ) عن بعض من سنن العرب فى التشبيه والمجاز ، وتسمية الكائنات بأسماء غيرها لمجرد لمح المشابهة بينها ... يقول الجاحظ :
" ويروى عن النبى – صلى الله عليه وسلم ، أنه قال : (**نَعِمَتْ العَمَّةُ لكم النخلة ، خُلقت من فَضْلةِ طينة آدم**) ، ثم يتابع قائلا : " وهذا الكلام صحيح المعنى لا يعيبه الا من لا يعرف " **مجاز الكلام** " وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه ، وانما نُقْدِمُ على ما أقدموا ، ونحجم عما أحجموا ، وننتهى الى حيث انتهوا " (٣)

ثم راح الجاحظ يتحدث فى موضع آخر عن صور من التجوز فى استعمال مادة (**ذوق**) ، فالرجل يقول لعبده اذا بالغ في عقوبته : ذق ، وكيف ذقته ؟ وكيف وجدت طعمه ، وقال الله عز وجل : (**ذُقْ إنك أنتَ العزيزُ الكَرِيمُ**) (٤)

وقال الشاعر :

وإنَّ اللهَ ذَاقَ حُلومَ قَيْسٍ : فَلمَّا ذَاقَ خِفَّتَها قَلَاهَا

١- جوهر الكنز / ١٦
٢- تقديم الدكتور عبد الحكيم راضى / لكتاب الخصائص (جـ ٢) مصورة الهيئة العامة لقصور الثقافة / ص٩
٣- عن تقديم الدكتور عبد الحكيم (لخصائص ابن جنى) جـ ٢ / ص ١٣ – وانظر الاحالة فيه الى الحيوان للجاحظ / جـ ١ / ٢١٢
٤- الدخان / ٤٩

ثم يقدم مزيدا من أمثلة المجاز فى مادة (**أكل**) ، فيقول ، وكما جوزوا لقولهم (**أكل**) ، وانما عض ، و(**أكل**) وانما أفنى ..... جوزوا أيضا أن يقولوا : (**ذقت**) لما ليس بطعم ، ثم طعمت لغير الطعام •

بعد ذلك – أى بعد هذه المجموعة من المجازات والاستعمالات الخاصة – يقول الجاحظ : " وللعرب " **إقدام** " على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم ، وهذه أيضا فضيلة أخرى " (١)

ثم يقف الدكتور راضى عند مصطلح (**الإقدام**) ليسجل أنه من مجال (**الشجاعة**) ، مصطلح ابن جنى ، وأنه متعلق بالكلام كتعلق الشجاعة عند ابن جنى مطلقا ، أو بالعربية خاصة ، وأنه صادر عن العرب ، ثم – وهذا هو اللافت عنده ان توصف به صور من التجوز بما يحتمل من غموضه مبرِّرٌ – لدى الجاحظ – تماما كما كان مبرر الشجاعة عند ابن جنى ، وهو أنس الشاعر بعلم غرضه وسفور مراده •

يضاف إلى ذلك ان كلا من مواضع الإقدام عند الجاحظ ، وأمثلة الشجاعة عند ابن جنى **ليس مما يقاس عليه** ، أما عبارة الجاحظ فى ذلك فهى :
" **وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه** ، وأما عبارة ابن جنى فهى : " **وهذا ونحوه مما لايجوز لأحد القياس عليه** " لذا يلاحظ الدكتور عبد الحكيم راضى أن بين العبارتين قرابة قرن ونصف من الزمان إذ يقتربان من حد التطابق ، لذا فقد ارتأى أن مصطلح الجاحظ بمفهومه المتعلق باللغة كان حاضرا فى ذهن ابن جنى حال إطلاقه مصطلحه• (٢)

* هذا ، وتدور تعريفات المجاز حول [**الانتقال**] ، فابن فارس (- ٣٩٥ هـ) يعرفه بقوله :
" وأما المجاز فمأخوذ من " **جاز** " يجوز ، اذا استنَّ ماضيا ، نقول : " **جاز بنا فلان** " وجاز علينا فارس ، هذا هو الأصل ، ثم نقول : يجوز أن تفعل كذا ، أى ينفذ ولا يرد ، ولا يمنع ، وتقول : " عندنا دراهم " **وضح** " وازنة ، وأخرى تجُوز جواز الوَازِنة ، أى ان هذه وان لم تكن وازِنة ، فهى تجوز مَجَازَها ، وجَوَازَها ، لقربها منها • (٣)

١- تقديم الدكتور عبد الحكيم راضى للخصائص جـ ٢ / ص ١٤
٢- التقديم السابق / ص ١٥
٣- ابن فارس : الصاحبى فى فقه اللغة – تحقيق الشيخ سيد صقر (ط الحلبى) / ٣٢٢ وفى اللسان : دراهم وَضَحٌ : نقىّ أبيض ، والوَضَحُ الدرهمُ الصَّحيح ، وأعطيتُه دراهم أوْضاحا أى صحيحة (اللسان ط بولاق / جـ ٣ / ٤٧٥)

ثم يقول : فهذا تأويل قولنا " **مجاز** " أى أن الكلام الحقيقى يمضى لسننه لا يعترض عليه وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه الا أن فيه من تشبيه ، واستعارة ، وكف ما ليس فى الأول ، وذلك كقولك : عطاء فلان مزن ، فهذا تشبيه وقد جاز مجاز قوله: عطاء فلان كثير واف ٠ (١)

إذن المجاز عنده مشتق من الجواز ، وهو الانتقال ، أو العبور ، ووزنه مفعل ، لأن أصله " **مَجْوز** " ثم قلبت الواو ألفا ، وصيغة " **مفْعَل** " تستعمل فى الزمان والمكان ، والمصدر ، فلفظة المجاز تعنى مكان التجوز أو زمانه ، أو المصدر وهو " **الجواز** " ، ثم نقل هذا اللفظ من المصدر ، أو المكان ليطلق على اسم الفاعل وهو " **الجائز** " ، أى " **المنتقل** " لما بين اسم الفاعل والمصدر من علاقة الجزئية ، ولما بين اسم الفاعل واسم المكان من علاقة الحالية أو المحلية ، أى أن اسم المحل اطلق على الحال ، ثم نقل من اسم الفاعل الى المعنى المصطلح عليه ، وهو : اللفظ المتواضع على استعماله ، أو المستعمل فى غير ما وضع له أولا فى الاصطلاح الذى به المخاطبة لما بينهما من التعلق ٠ (٢)

أما " **ابن رشيق** " (- ٤٥٦ هـ) ، فيذكر المعنى العام لكلمة " **مجاز** " وهو طرق القول ومأخذه ، ثم يقرر أن التشبيه ، والاستعارة ، وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت اسم (**المجاز**) ، الا أنهم خصوا به – يعنى المجاز – بابا بعينه ، وذلك أن يسمى الشىء باسم ما قاربه ، أو كان منه بسبب ، كما قال جرير بن عطية :

إذا نَزَلَ السَّمَاءُ بِأَرْضِ قَوْمٍ : رَعَيْنَاهُ ، وإنْ كَانُوا غِضَابَا

أراد المطر لقربه من السماء ، ويجوز أن تريد بالسماء السحاب ، لأن كل ما أظلك فهو سماء ، وقال " **سقط** " أو " **نزل** " ، يريد سقوط المطر الذى فيه ، وقال : " **رعيناه**" ، والمطر لا يرعى ، ولكن أراد النبت الذى يكون عنه ، فهذا كله " **مجاز**" (٣)

وكما هو واضح أن المجاز ههنا من باب المجاز المرسل ذى العلاقة السببية ٠

ويعرفه " **الخطيب القزوينى** " (- ٧٣٩ هـ) بقوله :
" **المجاز مفعل** " من جاز المكان يجوزه اذا تعداه ، أى تعدى موضعه الأصلى ، ويقال ، جعلت كذا مجازا الى حاجتى ، أى طريقا له ، على أن معنى " **جاز المكان** " سلكه على ما فسره الجوهرى فى كتابه " **تاج اللغة وصحاح العربية** " (٣٩٨ هـ)(٤)

١- الصاحبى / ٣٢٢
٢- راجع ألامدى : الإحكام فى أصول الأحكام
٣- راجع العمدة / جـ ١ / ٢٦٦ وما بعدها
٤- الايضاح / جـ ٢ / ٣٩٦

ويعرفه صاحب (**الطراز**) (- ٧٥١ هـ) بقوله : المجاز مفعل ، واشتقاقه ، اما من الجواز الذى هو " **التعدى** " فى قولهم : " **جزت موضع كذا** " اذا تعديته ، أو من الجواز الذى هو نقيض الوجوب ، والامتناع ، وهو فى التحقيق راجع الى الأول ، لأن الذى لا يكون واجبا ولا ممتنعا يكون مترددا بين الوجود والعدم ، فكأنه ينتقل من الوجود الى العدم ، أو من العدم الى الوجود ، فاللفظ المستعمل فى غير موضعه الأصلى " **شبيه** " بالمتنقل ٠ فلا جَرَمَ سُمِّى مجازا ٠ (١)

ويفسر ذلك بقوله : وبيانه أنَّا اذا قلنا على جهة الاستعارة " **رأيت أسدا** " فالتعظيم والمبالغة الحاصلان من هذه اللفظة المستعارة ليس لأننا سميناه باسم الأسد ، بل لأننا قدرنا فى ذلك الشخص صيرورته فى نفسه على حقيقة الأسد لبلوغه فى الشجاعة التى هى خاصة الأسد الغاية القصوى ، وعلى هذا يكون لفظ الأسد فى معنى يخالف موضوعه الأصلى ، وبهذا التقرير يحسن وجه الاستعارة ، وتتضح حقيقة المجاز ٠ (٢)

ويقول : فى قوله تعالى : " وجاء رَبُّك " فإنه يستحيل عقلا تعلق المجىء بالذات لاستحالته عليها ، فيعلم أن استعمالها مجاز ، وأن الأصل ، وجاء أمر ربك ، وكقوله تعالى : " **واسأل القرية** " فإنه لا يمكن سؤال القرية ن فعلمنا أنه لا بد هناك من محذوف تقديره ، واسأل أهل القرية ، هذا بالنسبة للمجاز **بالنقصان** ، أما المجاز فى " **الزيادة** " كقوله تعالى : " **ليس كمثله شىء** " فإنا لو خليناه وظاهر الآية كان المنفى إنما هو " **مثل مثل الله تعالى** " لا مثله على الإطلاق ، والعقل يأبى ذلك ويبطله ، فعرفنا أن ذكر الكاف " **زيادة** " وأن الحقيقة حذفها ونقصانها ٠ (٣)

ومما هو حقيقة على الإطلاق الأسماء " **المضمرة** " من نحو قولنا : هو ، وهما ، وهم ، وهن ، وأنا ، ونحن ، واياك ، وجميع الأسماء التى اضمرت ، ونحو أسماء الاشارة ، من قولهم : ذا ، وذاك ، وذان ، وهؤلاء ٠ (٤)

وقد يجرى " المجاز" فى " **الاعلام** " " **بالنقصان** " كما يقال : " قرأت لسيبويه " ، وقرأت " الزمخشرى " ، والمراد كتبهما ٠ (٥)

١- الطراز / جـ ١ / ٦٣
٢- الطراز / جـ ١ / ٦٥
٣- الطراز جـ ١ / ص ٩٣ / ٩٤
٤- السابق / جـ ١ / ١٠١
٥- السابق / جـ ١ / ١٠١

وقد يجرى المجاز فى بعض " المضمرات " كقولنا (نحن)فإنه حقيقة فى الجمع وقد يقال للواحد العظيم مجازا ، وقد يجرى المجاز فى أسماء الاشارة ، كقولك : اعجبنى هذا الرجل ، وان كان " غائبا "عنك لأن " الحقيقة " فيه لمن كان حاضرا بقربك(١)

وقد يذكر الواحد ، ويراد الجمع ، كقولهم للجماعة ضيف ، وعدو ، ويذكر الجمع ويراد واحد ، واثنان ، الى غيرذلك ٠ (٢)

وإن هذه الازدواجية فى حقيقة الأمر ، قائمة فى مناح شتى ، فالحياة لها وجهان ، واقع وما وراءه ، واقع علمى صارم ، وما وراءه ، تختلف صورته باختلاف الأمم ، بل إنها تختلف فى الأمة الواحدة باختلاف الأفراد فى أنصبتهم من الثقافة ٠ (٣)

ثم ان هذه الصفات التى تعرف بها الأشياء نوعان : الصفات الأولية ونراها فى تلك الأشياء ، والصفات الثانوية ، وتكون خلقا من عندنا ، وخلعا عليها ، ومناط الاختلاف يكون حولها ، فشكل البرتقالة وحجمها ، وعددها شىء موضوعى ، أما الطعم ، واللون ، والرائحة ، فأمر ذاتى ٠ (٤)

ولم لا ؟ وقد شاعت الكلمة بين " الجاهليين " وهذا شىء طَبَعى ، فهم الذين عرفوا الصحراء ، والارتحال ، والانتقال فيها ، فنجد الإنفاذ ، والإجازة عند الأعشىّ (٥) وعندَ امرىء القيسِ ٠

يقول" أمرؤ القيس ":

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَىِّ وانْتَحَى : بِنَا بَطْنُ حِقْفٍ ذِى رُكامٍ عَقَنْقَلِ (٦)

ويقول " كعب بن سعد الغَنَوى "

وَقَدْ شَالَتْ الجَوْزَاءُ حَتَّى كَأنَّهَا : فَسَاطِيطُ رَكْبٍ بِالفَلَاةِ نُزُول (٧)

١- الطراز / جـ ١ / ١٠١

٢- الصاحبى / ١٨٢ – والمزهر ، جـ ١ / ٣٣٤ – والطراز / جـ ١ / ١٠١

٣- د/ زكى نجيب محمود : الواقع وما وراء الواقع – مقالة بمجلة العربى ع ١٥٨ يناير ١٩٧٢ نقلا عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى – للدكتور بدرى عبد الجليل

٤- المجاز وأثره فى الدرس اللغوى (راجع فصل المجاز)

٥- قصيدة ٣٣ من ديوانه بتحقيق د / محمد حسين / ٢٥٩

٦- ديوانه (ط دار المعارف) ص ١٥ – واجزْنا قطعنا – والحِقْفُ من الرمل المعوجّ ورُكام أى بعضه فوق بعض – والعَقَنْقَل المتداخل٠

٧- الأصمعيات / ق ١٩ / ص ٧٥ – والجَوْزاء نجم يقال أنه يعترض فى جوز السماء – وشَالَتْ ارتفعت – وفساطيط جمع فسطاط وهو بيت من الشَّعر ٠

ويقول " **المُخَبَّل السَّعْدى** " وهو من المخضرمين الذين عمروا فى الجاهلية والإسلام :

وَمُعَبَّدٍ قَلِقِ المَجَازِ كَبَا : رِىِّ الصَّنَاعِ إِكَامُهُ دُرْمُ (١)

وإجازة الماء إعطاؤه لما به من سبب أخذ طريق ، ومنها " **ذو المجاز** " لأن إجازة الحج كانت فيه . (٢)

وجاز الشىء ، كأنه لزم جوز الطريق ، ووسطه ، وعليه كانت " **الجوزاء** " لأنه يعترض وسط السماء . (٣)

ويقول " **زهير** " فى الظباء :

جَرَتْ سُنُحاً فقلْتُ لَهَا أَجِيزِى : نَوَىً مَشْمُولةٌ ، فَمَتَى اللِّقَاءُ ؟ (٤)

١- المفضليات : ق ٢١ بيت ٢٢ ص ١١٦ – والمعبَّد المذلل – وقلق المجاز لا يستقر فيه من جازه وسلكه – والبارى الحصير المنسوج – والصناع الحاذق – والاكام جمع أكمة وهو النشز من الأرض – ودرم من قولهم : كعب أدرم ، اذا كان اللحم قد واراه فلم يوجد له حجم .

٢- جامع البيان للطبرى جـ ٤ / ١٧٢

٣- الراغب الأصفهانى : المفردات / ١٤٥

٤- ديوان زهير (ط الأعلم الشنتمرى) ص ١٢٤

والسُّنح جمع سانح ، وهو ما ولَّى الرَّامِى مَيامِنَه فلم يمكنه رَمْيه وهو ضد البارح – وأجيزى : أى جاوزى واقطعى ، يقال : أجزت الوادى اذا قطعته وجزته وتوسطته ، والمشمولة : السريعة الانكشاف ، أخذه من أن الريح ، ريح الشَّمال إذا كانت مع السحاب لم تلبث أن تذهب فتنقشع .

وَنَوًى مشمولة – أى ليست على القصد ، والعرب تتشاءم بالشَّمال لأنها تفرق السحاب ، ولم يلبث أن يذهب بسببها.

يقول : لما ارتحل آل ليلى من الديار سنحت لى ظباء ، فتشاءمت بها . وينسب البيت فى معجم الشعراء الى الشاعر الجاهلى " **عمير بن الصماء الخزاعى** " – (راجع هامش ص ١٢٤)

العلاقة في المجاز :

أما المجاز عند " **فخر الدين الرازى** " (٦٠٦ هـ) ، فلم يخرج تعريفه له عما هو موجود عند عبد القاهر وغيره ممن سبقوه ، فالحقيقة عنده فعيلة ، بمعنى مفعولة ، من حق الله تعالى الأمر يحقه بمعنى أثبته ، أو من حققته أنا ، اذا كنت منه على يقين ، وإنما سمى خلاف المجاز بذلك ، لأنه شيء مثبت معلوم بالدلالة .

والمجاز مفعل : من جاز الشيء يجوزه ، اذا تعداه ، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة ، وصف بأنه مجاز ، على معنى : إنهم جازوا به موضعه الأصلي ، أو جاز هو مكانه الذى وضع فيه أولا ، وهذا ما نص عليه الرازى فى كتابه : " **نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز** " (١)

أما نص كلام الرازى عن المجاز فى كتابه " **المحصول فى علم الأصول** " فهو : " أحسن ما قيل فيه (**أى المجاز**) ، ما ذكره " **أبو الحسين البصرى** " وهو أن المجاز ، ما أفيد به معنى مصطلح عليه غير ما أصطلح عليه فى أصل تلك المواضعة التى وقع التخاطب بها " **لعلاقة** " بينه وبين الأول ، وهذا القيد الأخير لم يذكره " **أبو الحسين** " ، ولا بد منه ، فانه لولا " **العلاقة** " لما كان المجاز ، بل كان وضعا جديدا . (٢)

ويرتب الرازى على ذلك ، أن الأعلام المنقولة لا توصف بأنها مجازات ، مثل تسمية رجل بالحجر ، فانه ليس هذا النقل لتعلق بين حقيقة الحجر وذلك الشخص ، لأن النقل لا يكون الا " **لمناسبة** " بينهما " **وعلاقة** " (٣) تلك التى نراها مثلا عند تسمية النعمة أو القوة " **باليد** " لما بين اليد وبينهما من التعلق ، فان النعمة إنما تعطى باليد ، والقوة انما تظهر بكمالها ، أو التشبيه بالأسد للرجل بجامع الشجاعة . (٤)

ونعود فنؤكد :
أن البلاغيين من قبل الرازى ، ومن بعده يرون أن " **الأعلام الشخصية** " كزيد ، وعمرو / وبكر ، وما أشبهها لا تجرى فيها الاستعارة ، أو تستعار إلا إذا تضمنت تلك الأعلام أوصافا اشتهرت بها ، وغلبت عليها حتى تنوسيت ذواتها ، حينئذ يصح اعتبار هذه " **الأعلام** " أجناسا صالحة لأن تصدق على

١- نهاية الايجاز (بتحقيق بكرى شيخ أمين) / ١٦٧
٢- فخر الدين الرازى : المحصول فى علم الأصول (جـ ١) ٢٨٦
٣- نهاية الايجاز / ١٦٨
٤- نهاية الايجاز / ١٦٨

كثيرين ، ولولا هذا الاعتبار ما صح جريان الاستعارة فيها ، اذ لا بد فى الاستعارة من " ادعاء " دخول المشبه فى جنس المشبه به ، وذلك يقتضى أن يكون المشبه " اسم جنس " صالحا لأن يصدق على كثيرين ، أما إذا كان المشبه به جزئيا ، فالاستعارة لا تجرى فيه ، إذ يستحيل ادعاء الشركة فى مفهوم الأمر الجزئى ، لذلك لا تجرى الاستعارة فى الأعلام الا على هذا التأول ، وبذلك تلحق بأسماء الأجناس ، فيستعار اسم " حاتم " لكل جواد ، وقس لمن اتصف بالفصاحة " ومادر " للبخيل ، " وباقل " لمن اتصف بالعى ، وهكذا . (١)

وكذلك قرر " السكاكى " (٢) ، " والخطيب القزوينى " (٣) " والسيوطى " الذى قال : " **أما الأسماء ، فالأعلام منها إذا لم تنقل بعلاقة فلا مجاز فيها والمشتقات تتبع الأصول ، ولم يبق إلا أسماء " الأجناس " (٤)**

لذلك لايصح أن يشبه زيد بعمرو فى الشكل والهيئة مثلا ، ويطلق على اسمه إلا إذا تضمن ذلك العلم " **وصفية** " ، فحينئذ يجوز أن يشبه شخص ما بحاتم فى الجود ، ويتأول فى حاتم فيجعل كأنه موضوع للجواد ، وبهذا التأويل يتناول حاتم الفرد المتعارف المعهود " **الفرد غير المتعارف** " ويكون إطلاقه على المعهود (**يعنى حاتما) " حقيقة** " ، وعلى غيره ممن يتصف بالجود **استعارة** ، نحو رأيت اليوم حاتما ، ذلك لوجود علاقة بينهما ، وهى الصفة الجامعة بينهما. (٥)

وعن حديث " العلاقة " والقرينة ، بوصفهما شرطين لحصول المجاز ، دأب البلاغيون من بعد الرازى على هذا المنوال .

فالخطيب القزوينى (- ٧٣٩ هـ) يقول : المجاز اللغوى هو الكلمة المستعملة فيما وضعت له فى اصطلاح به التخاطب ، على " **وجه يصح** " ، "**مع قرينة عدم إرادته** " (٦)

١- الرسالة البيانية (ص ٣٠٤ وما بعدها) - نقلا (بتصرف) - عن كتاب الدكتور نزيه عبد الحميد الحقيقة والمجاز بين الرازى والعلوى - (دراسة نقدية) مع ملاحظة أن البلاغيين يريدون بالعلم الذى لا تجرى فيه الاستعارة (العلم الشخصى) بخلاف " علم الجنس "
٢- مفتاح العلوم / ١٧٤ / ١٧٥
٣- الايضاح / جـ ٢ / ٤١٧
٤- المزهر / جـ ١ / ٣٦٠
٥- د. نزيه عبد الحميد فراج : الحقيقة والمجاز بين الرازى والعلوى / ١٤٨ / ١٤٩
وراجع المطول لسعد الدين التفتازانى ص ٣٦٣ وشروح التلخيص / جـ ٤ / ٦٩
٦- الايضاح / جـ ٢ / ٣٩٤

وقولنا : " **المستعملة** " احتراز عما لم يستعمل ، لأن الكلمة قبل الاستعمال لا تسمى " مجازا " ، كما لا تسمى " حقيقة "

وقولنا " في اصطلاح به التخاطب " **ليدخل فيه لفظ " الصلاة "** ، إذا استعمله المخاطب بعرف الشرع ، فانه وان كان مستعملا فيما وضع له في الجملة ، فليس بمستعمل فيما وضع له في الاصطلاح الذي وقع به التخاطب ، وكقولنا : " **على وجه صحيح** " احتراز عن الغلط ، وقولنا : مع قرينة عدم إرادته احتراز عن الكناية . (١)

إذن يقف إلى جانب مفهوم " **القرينة** " في حدود المجاز مفهوم آخر هو " **الاصطلاح الذي يجرى به التخاطب** " ويعتقد الدكتور مهدى صالح السامرائي أن الغرض من هذا المفهوم هو تكييف الفكرة المجازية تكييفا يتفادون به الاصطدام بجانب من جوانب العقيدة الإسلامية ، فلو قيل في تعريف المجاز :

" **الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له** " من غير إضافة قيد " **الاصطلاح الذى يراد به التخاطب** " لأصبح كثير من ألفاظ الشرع غير حقيقية في القيام والركوع والسجود ، وهذا بطبيعة الحال أمر خطير عن طريقة يتسنى للمتلاعبين أن يلعبوا بأهواء السذج فيصرفوهم عن أركان الإسلام الرئيسة ، ولهذا السبب حرص البلاغيون على أن يجعلوا ما اصطلح عليه الشارع ، وتعبدنا به من الحقائق اللغوية . (٢)

ومن ثم فانه لا بد من الاستدلال بالقرائن على تحديد المعنى المقصود ، مع مراعاة أن اللفظ إذا كان له معنيان أحدهما لغوى ، والآخر اصطلاحي " **شرعى** " فان اللفظ يحمل على معناه " **الشرعى** " ما لم تقم قرينة تصرفه إلى المعنى اللغوى .

ففي قوله تعالى : " **وأقيموا الصلاة ، وآتوا الزكاة** " المراد بالصلاة معناها " **الشرعى** " بهيئاتها وشروطها ، وأركانها ، لا معناها اللغوى ، وهو الدعاء ن وكذلك الزكاة والحج وسائر ما يعرف بالأسماء الشرعية ، ويطلق عليه مصطلح " **الحقيقة الشرعية** " ، بسبب غلبة الاستعمال وشيوعه وشهرته حتى أصبح المدلول متبادرا إلى الفهم .

قال ابن حزم : فكل كلمة نقلها تعالى من موضعها في اللغة إلى معنى آخر ، فان كان تعبدنا بها قولا ، وعملا ، كالصلاة ، والزكاة ، والحج ، والصيام ، والربا ، وغير ذلك ، فليس شيء من هذا مجازا ، بل هي تسمية صحيحة ، واسم حقيقي لا زم وضعه الله تعالى . (٣)

١- الإيضاح / جـ ٢ / ٣٩٤ / ٣٩٥
٢- راجع للدكتور مهدى السامرائي كتابه : أثر الفكر الديني في البلاغة العربية
٣- ابن حزم : الإحكام في أصول الأحكام / جـ ٤ / ٤١٣

وقد ذهب الى ذلك أبو هاشم الجبائى ، وأبو الحسن الكرخى ، وأبو الحسين البصرى المعتزلى ، والرازى ، وجمهور الحنفية إلى أن المشترك فى سياق الاستعمال لا يراد به إلا معنى واحد ، لأن اللفظ موضوع بإيزاء هذه المعانى على سبيل التبادل فلا يمكن إرادة جميع المعانى ، لأنه يكون مخالفة لأصل الوضع ،إذ اللفظ قد وضع بإزاء كل معنى من معانيه وضعا خاصا ، ولم يوضع لجميع المعانى ، ومن ثم فانه لا بد من الاستدلال **بالقرائن** على تحديد المعنى المقصود . (١)

ثم يأتى " سعد الدين التفتازانى " (**ت ٧٩١ هـ**) فى " **المطول** " ليؤكد على وجود " **العلاقة** " فى المجاز ، التى هى مقصد " **القزوينى** " من قوله السابق : " **على وجه صحيح** " فيقول : " **لا بد من العلاقة** " ليخرج " **الغلط** " من تعريف المجاز . (٢)

هذا ، ولأن تقسيم المجاز " **اللغوى** " إلى قسمين (**المرسل والاستعارى**) إنما هو باعتبار " العلاقة " ، قال الخطيب القزوينى :
المجاز ضربان " **مرسل** " و " **استعارة** " لأن العلاقة المصححة إن كانت تشبيه معناها بما هو موضوع له ، فهو " **استعارة** " والا فهو مرسل (٣)

أما " **ضياء الدين بن الأثير** " (ـ ٦٣٧ هـ) ، فان أهم ما عنى به بالنسبة لموضوع المجاز أنه رد على من ذهب إلى أن الكلام كله حقيقة لا مجاز فيه ، مقيما الدليل على رأيه هذا . (٤)

ولعل هذا الضرب من التفكير امتداد ، لما رأيناه عند عبد القاهر تجاه المنكرين للمجاز ، يقول :

" وأقل ما ينبغى أن يعرفه المنكرون للمجاز أن التنزيل كما لم يقلب اللغة ، فى أوضاعها المفردة عن أصولها ، ولم يخرج الألفاظ عن دلالاتها ، كذلك لم يقض بتبديل عادات أهلها ، ولم ينقلهم عن أساليبهم ، وطرقهم ، ولم يمنعهم ما يتعارفونه من التشبيه ، والحذف ، والاتساع. (٥)

ثم نرى " ابن الأثير " (٦٣٧ هـ) يقسم المجاز إلى " **توسع** " فى الكلام ، " و **تشبيه " والتشبيه عنده ضربان ، " تام " ، ومحذوف ، " فالتام " أن يذكر الطرفان ، والمحذوف أن يذكر المشبه دون المشبه به ويسمى " استعارة "** (٦) ، أو بحيث يطوى المستعار له .

١- د. طاهر سليمان حمودة : راجع دراسة المعنى عند الأصوليين / ص ٩٣
٢- المطول للتفتازانى / ٣٥٣ - والقزوينى فى مختصر السعد على تلخيص المفتاح / جـ٤ / ٤٤
٣- الإيضاح جـ ٢ / ٣٩٦
٤- راجع المثل السائر / جـ ١ / ١٠٥
٥- الأسرار / ٣٩٤
٦- المثل السائر / جـ٢ / ص ٧١

ولعلنا نرى فى كلامه هذا تمييزا " لحد الاستعارة " وعدم خلطها بالتشبيه لذا نراه يقول صراحة : والذى عندى فى حد " الاستعارة " أن يقال : " الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ " لمشاركة " بينهما مع طى ذكر المنقول إليه ، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدا لها دون التشبيه " (١)

ومن الواضح أن " ابن الأثير " متأثر فيما قاله بما انتهى إليه " عبد القاهر " و " فخر الدين الرازى " ، وجاء " القزوينى " (٧٣٩ هـ) ليصنع صنيعهما .

ومن اللافت للنظر أن " ابن الأثير " شرع فى التعليل لتسمية الاستعارة بالاستعارة تعليلا يؤكد فيه على قضية " العلاقة " كما أكدها من قبله عبد القاهر ، والرازى فى كتابه " المحصول فى علم الأصول " ، يقول " ابن الأثير "
" وإنما سمى هذا القسم من الكلام " استعارة " لأن الأصل فى الاستعارة المجازية مأخوذ من العاريّة الحقيقية التى هى ضرب من المعاملة ، وهى أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ، ولا يقع ذلك الا بين شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضى استعارة أحدهما من الآخر شيئا ، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه ،وهذا الحكم جار فى استعارة الألفاظ بعضها من بعض ، فالمشاركة بين اللفظين فى نقل المعنى من أحدهما الى الآخر كالمعرفة بين الشخصين فى نقل الشىء المستعار من أحدهما الى الآخر . (٢)

ومن قبل " ابن الأثير " لجأ عبد القاهر الى هذه الفكرة عندما فرق بين التشبيه والاستعارة ، إذ فى الاستعارة يقوى الشبه بين الأصل والفرع حتى يتمكن الفرع فى النفس بمداخلة ذلك الأصل ، والاتحاد به ، ومن هنا كانت الاستعارة الصحيحة ما لا يحسن دخول كلم التشبيه عليه . (٣)

كما يرى أننا إذا تأملنا حقيقة الاستعارة " فى اللغة والعادة " وجدنا " أن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منافعه على الحد الذى يحصل للمالك ، فإن كان ثوبا لبسه كما لبسه ، وان كان أداة استعملها فى الشىء يصلح له حتى أن الرائى إذا رآه معه لم تنفصل حاله عنده من حال ما هو مِلْك يد ليس بعاريّة ، وإنما يفضله المالك فى أن له أن يتلف الشىء جملة أو يدخل التلف على بعض أجزائه قصدا ، وليس للمستعير ذلك . " (٤)

إذن الكلام عن العلاقة فى " اللغة والعادة " هو نفس مفهومها لدى البلاغيين لأن الاستعارة عندهم " نقل اللفظ عن الشىء إلى الشىء بسبب اختصاص وضرب

١- السابق جـ ٢ / ٧٧
٢- المثل السائر / جـ ٢ / ٧٨ / ٧٩
٣- الأسرار / ٣٣٢
٤- الأسرار / ٣٢٤ + ٤٠٠ + ٤٠٣

من الملابسة بينهما وخلط احدهما بالآخر " كما يقول الإمام عبد القاهر نفسه (١) ، ثم إن الاستعارة مقصورة على ما نقله نقل التشبيه للمبالغة ، لأن هذا النقل يطرد على حد واحد ، وله فوائد عظيمة ونتائج شريفة ٠ (٢)

ولعل هذا الكلام عن " **العلاقة** " والصلة بين المستعار والمستعار له كما رأيناها عند عبد القاهر وابن الأثير إنما يعزى إلى تأثير مصطلح الاستعارة بالروح " **الفقهى** " وذلك بسبب نشأة علم البلاغة فى جو " **دينى** " ففى كتب الفقه وفى باب المعاملات يذكر موضوع الاستعارة ، ويقصد بها أن يستعير شخص ما حاجة من غيره بغية الانتفاع بها لأجل محدود ٠(٣)

هذا ، ومن جهة أخرى ، لعل التأكيد على شرط العلاقة فى قضية الاستعارة عند بلاغيى العرب أمر يرتد الى **"أرسطو"** وما ترجمه " **ابن سينا** " ـ ٤٢٨ هـ عنه

فنحن إذا نظرنا إلى الكتاب الثالث (الريطوريقا) لأرسطو ، وفى تعريب " **ابن سينا** " له ،وعلى الأخص فى " **المقالة الرابعة** " من مقالاته ، فى الخطابة ، فى المنطق ، وجدناه يقول :
" وجميع الاستعارات يؤخذ من أمور ، إما مشاركة فى الاسم ، أو مشاكلة فى القوة ــ أى مغنية غناء الشىء فى فعل أو انفعال ــ أو مشكلة فى الكيفية المحسوسة مبصرة كانت أو غيرها ، وللقول الانتقالى ، إلا أن الاستعارة تجعل الشىء غيره ، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره ، لا غيره نفسه " (٤)

هذا ، وقد يكون " العدول " فى المجاز الاستعارى عند " **ابن الأثير** " لغير مشاركة أو علاقة بين المنقول ، والمنقول إليه ، وذلك لا يكون الا لطلب " **التوسع** " وهو ضربان عنده :
أحدهما : يرد على وجه الإضافة ، وهو قبيح عنده ، لا يلجأ إليه إلا جاهل بأسرار الفصاحة والبلاغة ، أو ساه غافل ، وذلك لبعد ما بين المضاف والمضاف إليه ، ويضرب لذلك مثلا قول **امرىء القيس** :

بُحَّ صَوْتُ المالِ مِمَّا : مِنْكَ يَضْحُو وَيَصِيح (٥)

فقوله (بح صوت المال) من الكلام النازل بالمرة ، ومراده أن المال يتظلم من

١- الأسرار / ٤٠٠
٢- الأسرار / ٤٠١
٣- تأثير الفكر الدينى فى البلاغة العربية / ١٧٣
٤- ابن سيناء : الشفا ــ المقالة الرابعة من منطق الشفا لابن سيناء مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة برقم ٢٦٠٥٣ / ص ١٨٣ وما بعدها ــ نقلا عن الاستاذ خلف الله وكتابه " من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده " ط ٣ دار العلوم ــ الرياض / ١٤٨ / ١٤٩
٥- المثل السائر / جـ ٢ / ٧٩

إهانتك إياه بالتمزيق ، فالمعنى حسن ، والتعبير عنه قبيح ٠(١)

وكقول " أبى تمام "

بَلَوْنَاكَ ، أما كَعْبُ عِرْضِكَ فى العُلا : فَعَالٍ ، وأمَّا خَدُّ مَالِكَ أَسْفَلُ

فقوله : " **كَعْبُ عِرْضِك** " و " **خَدُّ مالِكَ** " مما يستقبح ويستنكر ، ومراده من ذلك : أن عرضك مصون ، ومالك مبتذَل ، إلا أنه عبر عنه أقبح تعبير ٠ (٢)

أما ما يستحسن عنده من هذا الباب ، قول " **مسلم بن الوليد** "

تَظَلَّمَ المَالُ ، والأَعْدَاءُ مِنْ يدِهِ : لا زَالَ فى المَالِ ، والأعداءِ ظُلاَّمًا (٣)

وأعتقد أنه لا فرق بين أن يتظلم المال من فعل صاحبه ، أو أن يكون له خد أسفل ،أو أن يبح صوته ، فكل هذا التصور من باب وواد واحد يحدد غرض المتكلم

أما الضرب الآخر من [التوسع] عنده فانه يرِ على غير وجه الإضافة ، وهو حسن عنده لا عيب فيه ، وعليه ورد قوله تعالى : " **فما بكتْ عليهم السماء والأرض وما كانوا منظرين** ٠ " (٤)

ولقد كان " **لابن قتيبة** " تعليق على هذه الآية الكريمة بقوله :
تقول العرب ، إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن ، رفيع المكانة ، كثير الضائع : أظلمت الشمس له ، وكسف القمر لفقده ، وبكت الريح والبرق ، والسماء ، يريدون المبالغة فى وصف المصيبة ، وأنها قد شملت وعمت ، وليس ذلك بكذب ، لأنهم جميعا متواطنون عليه ، والسامع له يعـــــرف مذهـــب القائل فيه ٠(٥)

١- نفسه / ٧٩
٢- نفسه / ٨٠
٣- نفسه / ٧٩ / ٨٠
٤- الدخان / ٢٩ – وقد اختلف الناس فى تفسير الآية ، فذهب قوم مذاهب العرب فى قولهم : بكته الرياح والبرق ، كأنهم يريدون أن الله عز وجل حين أهلك فرعون ، وقومه ، وغرقهم ، وأورث منازلهم وجناتهم غيرهم ، لم يبك عليهم باك ، ولم يجزع جازع ٠
وقال آخرون : أراد فما بكى عليهم أهل السماء ، ولا أهل الأرض ، فأقام السماء والأرض مقام أهلها ، وكما قال تعالى : " **واسأل القرية** " أراد أهل القرية (**راجع مشكل القرآن هامش ص ١٧٠**)
٥- راجع تأويل مشكل القرآن / ١٦٧

وعليه ورد قول النبى صلى الله عليه وسلم عندما نظر إلى جبل (أحد) يوما : " **هذا جبل يحبنا ونحبه** " فإضافة الجبل من باب التوسع ، إذ لا مشاركه بينه وبين الجبل الذى هو جماد " (١)

والملاحظ فى مجمل هذا الكلام " أن **ابن الأثير** " فضلا عن غيره ينظر إلى شرط وجود " **العلاقة** " نظرة حسية أو مادية مباشرة ، فإذا لم تتوفر ، فلا مشاركة ، والمجاز إنما يكون من أجل التوسع فقط .

مع أن مسألة التوسع فى المجاز أو سعته ، إنما كانت لأن المجاز يتسع لكل العلائق ، والملابسات ، إذ انه يقبل العلائق الحسية المباشرة ، وغيرها من علائق نفسية تمس الموقف والمشاعر ، ورؤى الداخل ، أى أن التوسع لا يقوم بدون العلاقة أو المشاركة أيا كان نوعها ، لقد نسى أو تناسى " **ابن الأثير** " أن هناك العلائق النفسية الحميمة فى المجاز ، والتى على أساسها يتم النقل أو الادعاء ، أو التصور الاستعارى ، لذلك نرى الاستعارة فى كثير من صورها وأبنيتها تعتمد على التمثيل والتشخيص والتجسيد ، وليس أدل على نسيان مثل هذه العلاقة الجوانية عند " **ابن الأثير** " غير ما ذكرنا من شواهد سبقت نسيانه مثل هذه العلائق الوجدانية والنفسية ، حينما اعترض على استعارة " **أبى تمام** " فى قوله :

أَمَيْدَانَ لَهْوِى مَنْ أَتَاحَ لَكَ البِلَى : فَأَصْبَحْتَ مَيْدَانَ الصَّبَا والجَنَائِبِ

إذ يدعى " **ابن الأثير** " أن الشاعر هنا ساءل ربوعا عافية ، وأحجارا دارسة ، ولا وجه لها هنا عنده إلا مساءلة الأهل ، وكل هذا توسع فى العبارة ، إذ لا مشاركة بين رسوم الديار ، وبين فهم السؤال الجواب . (٢)

ومن الملاحظ أن المجاز عند " **ابن الأثير** " من خلال تعليقه ، قد يكون من أجل التوسع وحسب فى حال عدم توفر العلاقة المادية بين طرفى المجاز ، مع أن قوله : " **لا وجه لمساءلة الرُّبوع العَافِية إلا مساءلة الأهل** " هو مكمن الدلالة المترتبة على العلاقة التى توفرت هنا ، ومن هنا يكون التوسع وامتداد التصور للمعنى المراد.

لقد نسى " **ابن الأثير** " أن مثل هذه الصور المجازية الاستعارية لا تعدو أن تكون رموزا تمثل ذكريات الشاعر ، وضربا من الحنين إلى الماضى ، والنزاع اليه ، فالشعراء دائما يرتدون الى الوراء ، إلى أغلى جزء مضى فى حياتهم ، يوم أن كانوا فى ميعة الصبا ، لا هم لهم ، ولا شىء يشغلهم سوى العكوف على اللهو والمتعة ، إنها ذكريات الحب وأيامه الخالية ، التى قضاها الشاعر مع لداته من الفتيات الفاتنات

١- المثل السائر / جـ ٢ / ٨١

٢- المثل السائر / جـ ٢ / ٨٢

، انه بكاء الشاعر شبابه ، بل هو الحنين إلى الماضى يناديه ويناجيه ، ويحاوره ، ويلتذ بخياله المثار منه ، انه – ان صح التعبير – نوع من الحافز الذى يحفز الشاعر على الحياة ، والإقبال عليها ، كلما اقتربت قدماه من أرض الذكريات . إن هذا كله ما هو إلا ثمرة البيئة التى درج الشعراء على أرضها ، وألفوا نمط حياتها.

ولم لا ؟ إننا إذا ذهبنا إلى المقدمات الطللية ، تلك التى تصدرت القصائد الجاهلية ، نراها جميعا تدور على معانى الشوق ، والحنين الى الماضى ،عندما يبكى الشاعر شبابه ، ويجزع من مشيبه متشبثا بحياة السعادة والحرية واللهو ، حتى ولو كان هذا عبر خيال الماضى ، هذا الماضى الذى يرغب الشاعر عن أن يسدل عليه ستار النسيان ، لأنه جزء من حياته ونبض قلبه ومشاعره .

أو لم يقل " **امرؤ القيس** " فى صدر معلقته : (١)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ : بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فحومل

وهو من أجود الابتداءات فى رأى " **أبى هلال العسكرى** " وأفضل ابتداء صنعه شاعر ، لأنه وقف واستوقف ، وبكى واشتكى وذكر الحبيب ، والمنزل فى مصراع واحد. (٢)

فالشاعر يدعو صاحبيه أن يقفا عند " **الدَّخول** " " **وحَوْمل** " ، " **بِسِقط اللِّوَى** " ليذرف دموع الذكرى على حبيب يفتقده ومنزل مهجور يثير لوعته ، وفى قوله " **حبيب** " و " **منزل** " استذكار للحى والجامد كما نرى .

وها هو ذا " **النابغة الذبيانى** " يقول فى صدر قصيدة يرثى فيها " النعمان بن الحارث "

دَعَاكَ الهَوى واستَجْهَلَتْك المَنَازِلُ : وكَيْفَ تَصَابِى المَرْءِ والشَّيْبُ شَامِلُ ؟ (٣)

يقول لما رأيت منازل سعدى فعرفتها ، حركت منك ما كان ساكنا ، وذكرت بعض ما نسيت ، وحملتك على الجهل والصبا .
ثم يقول " وكيف تصابى امرء " ؟ ، أى كيف أخذه فى حد الصبا ، والشوق ، وقد شمل الشيب شعره وعمه ؟

١- ديوانه – بتحقيق محمد أبو الفضل (ط٣) ق (١) ص (٨) والصناعتين ٤٣٣
٢- الصناعتين ٤٣٤
٣- ديوانه بتحقيق محمد أبو الفضل ق ٢٢ / ١١٥

ويقول الشاعر الجاهلي " **عوف بن الخرع** " يذكر الديار : (١)

وَقَفْتَ بِهَا ما تُبِين الكَلاَمَ : لِسَائِلِهَا القَوْلَ إلّا سِرَاراً

ومعناه أنها ليست تبين الكلام لمخاطبها ، إلا أن ظاهر ما يرى دليلٌ على " **الحال** " ، **فكأنه** " سرار " من القول ، ولهذا قالت الحكماء : " **كل صامت ناطق** " يريدون أن أثر الصنعة فيه يدل على محدثه ومدبره ." (٢)

وقال " **الكميت** " :

أَخْبَرَتْ عَنْ فَعَالِهِ الأَرْضُ واسْتَنْ : طَقَ مِنْها اليَبَابَ والمَعْمُوَرا (٣)

ويقول صاحب " **تأويل مشكل القرآن** "، قال أبو محمد :

وقد تبين لمن عرف اللغة ان القول يقع فيه مجاز ، فيقال : قال الحائط فمال ، ومل برأسك إلى ، أي أمله ، وقالت " **الناقة** " وقال " **البعير** "

ولا يقال في مثل هذا المعنى : تكلم ، ولا يعقل الكلام إلا بالنطق بعينه ، خلا موضع واحد وهو أن تتبين فى شيء من الموات عبره ، وموعظة ، فتقول : خَبّر ، وتكلم ، وذكر ، لأنه دلك معنى فيه ، فكأنه كلمك . (٤) وها هوذا المعنى الذي يسرى بين طيات التصور الاستعارى .

لذا قال الشاعر : (٥)

وَعَظَتْكَ أَجْدَاثٌ صُمُتْ	:	**وَنَعَتْكَ ألسِـــنَةٌ خُفُتْ**
وتكلَّمَتْ عن أوْجُـــهٍ	:	**تَبْلَى ، وعن صُورٍ سُبُتْ**
وأَرَتْكَ قَبْرَكَ فى القبُــو	:	**رِ ، وأنتَ حَيّ لـمْ تَمُتْ**

هذا ولقد تنبه النقاد في عصرنا الحديث لمسألة " **العلاقة**" وجهاتها , " **فريتشاردز**" مثلا يؤكد علي ضرورة التمييز بين الاستعارة " **اللغوية**" التي هي مبدأ الوجود الشامل للغة, والاستعارة " **الشعرية**" النوعيه, بوصفها الوسيلة العظمي التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء متباينة لم توجد بينها علاقة من قبل.(٦)

---

(١) المفضليات/٤١٣
(٢) راجع تأويل مشكل القرآن / ١١٠
(٣) اساس البلاغه للزمخشري/٥٥٨/٢ ـ المعاني الكبير لأبن قتيبه ٥٥٤/١
(٤) تأويل مشكل القرآن :١٠٩
(٥) تأويل مشكل القرآن / ١١٠ ـ وقد نسب ابن قتيبه هذه الابيات في عيون الاخبار(ج٢ /٣٠٦)
(٦) راجع نظريه الادب لأوستن وارين/٢٥٣

وتفسير هذا أن الاستعارة اللغوية تقوم علي مجرد الاستبدال اللغوي غير المفيد كاستعارة الجحفله للشفة, كما مر بنا القول في الاستعارة المفيدة وغير المفيدة أما الاستعارة الشعرية النوعية فهي التي تعتمد علي بعد في العلاقة, ذلك الذي يرتبط بخصوصية الإحساس المنقول, وكلما زادت هذه الخصوصية كلما زاد الأثر الذي يتولد في نفس المستجيب, وكلما زادت خصوصية الحالة الشعورية التي ينقل إليها القاري زادت رغبته في الامتزاج بها بشكل اقوي و أعمق. بحيث إذا قرأ الصورة الواحدة خمسون شخصا, فانهم لا يجربون صوره واحده مشتركه, ولكن خمسين صوره مختلفة كما يقول ريتشارد نفسه(١) . ولو كانت القيمة كامنة في مجرد الصورة المرئية بوصفها صوره لحق لنا حينئذ إن نينس من النقد وان الذين يؤكدون أهميه هذا الجانب الصوري من الاستجابة الشعرية إنما يتصورون الصور علي نحو ساذج حقا. إن الوضوح والتميز لا بد وان يصاحبانه قدره الصور علي التأثير في الانفعال و الفكر.(٢) فصارى القول : ليس من شرط أن تكون العلاقة في الاستعارة وغيرها من الصور علاقة منطقيه, أو حسية , أو موضوع اعتراف عام, بل, **"قد تكون بكاملها سيكلوجية" (٣)**

ونعود فنقول: إن نوعيات هذه الصلات أو العلاقات, هو ما يسمي **"بجهات التجوز"** , وقد أرجعها الأمدي **"سيف الدين ابو الحسين"** في كتابه **" الإحكام في أصول الأحكام"** إلي المشابهه والمجاوره, ويري أن جميع جهات التَّجَوُّز داخله فيها, وهي من الأسباب الدافعة لاستخدام المجاز.(٤)

ومن جهة أخرى هناك العلاقة التى تؤخذ من مجموع الكلام كما فى التمثيل الذى يكون " **مجازا** " لمجيئك به على حد الاستعارة . (٥) ، ويدخل فيما نسميه " **الاستعارة التمثيلية** " ، أو الاستعارة المركبة ، ويمثل له عبد القاهر بقوله :

فقولك للرجل يتردد فى الشىء بين فعله وتركه : " **أَرَاكَ تقدّم رِجْلا ، وتؤخّر أخرى** " فالأصل فى هذا : أراد فى ترددك كمن يقدم رجلا ، ويؤخر أخرى ، ثم اختصر الكلام ، وجعل كأنه يقدم الرجل ، ويؤخر الأخرى على الحقيقة ، كما كان الأصل فى قولك " **رأيت أسدا** " رأيت رجلا كالأسد ، ثم جعله كأنه الأسد على الحقيقة .(٦)

---

(١) ريتشارد في مبادىء النقد الادبي/١٧٥
(٢) راجع مبادىء النقد الادبي/ ١٧٦
(٣) راجع نظرية الأدب لأوستن وارين, ورينيه ويلك/٢٤٢
(٤) راجع الإحكام في وجوه الأحكام/ج٣٩/١ (ط دار الكتب العلميه بيروت/١٩٨٠)
(٥) الدلائل / ٦٨ / ٦٩
(٦) الدلائل / ٦٨ / ٦٩

وعندما استعيرت العبارة للحال الثانية ، فقد " **اوجب له الصورة التى يقطع معها بالتحير والتردد** "(١) ، لأن الشبه معلق بمجموع الجملتين ٠ (٢) ، وهذا أبلغ من أن يجيء الكلام على الظاهر ، فنقول : " **لقد جعلت تتردد فى أمرك** " (٣)

ومقصد عبد القاهر من ذلك يعتمد على أن " **المعنى هنا يؤخذ من مجموع التلقّى** " (٤) ، فالتعبير بكليته هنا مستعار من حقيقته إلى مجازه الذى سرى أصلا فى التركيب أو فى هيئة الكلام ومجموعه ، وليس فى المفرد ، إنها الحال أو الهيئة التى تنسحب على " **المستعار له** " وهو التردد المعنوى الذى يختص بالإرادة والقصد القلبى لمن لا يقوى ثابتا على أى من أحواله ٠

والأمر نفسه نستطيع أن نفهمه فيما ورد من خطبة " **داود بن على** " :

" **الآنَ أخذَ القوسَ باريها** "

فإنه لا يجوز أن يقال : ان القوس مستعار للخلافة ، استعارة النور للشمس ، لأجل أنه لا يتصور أن يخرج للخلافة شبه من القوس على الانفراد ، وأن يقال : (**هى قوس**) كما يقال : (**هى نور**) وإنما الشبه مؤلف لحال الخلافة ، مع القائم بها من حال القوس وهيئتها مع الذى براها ، وهو أن البارى للقوس أعرف بخيرها وشرها ، وأهدى إلى توتيرها وتصريفها ، فكذلك الكائن على الأوصاف المعتبرة فى الإمامة ، والجامع لها يكون أهدى إلى توفية الخلافة حقها ، وأعرف بما يحفظ مصارفها عن الخلل ، وأن يراعى فى سياسة الخلق بالأمر ، والنهى التى هى المقصود منها ترتيبا ووزنا تقع به الأفعال مواقعها من الصواب ، كما أن العارف بالقوس يراعى فى تسوية جوانبها ، وإقامة وترها ، وكيفية نزعها ، ووضع السهم الموضع الخاص منها ، ما يوجب فى سهامه أن تصيب الأغراض ، وتقع فى المقاتل ٠ (٥)

وهكذا يمكننا فهم "**التمثيل** " على حد الاستعارة فى قول " **أبى تمام** " :

أَيَّامُنَا مَصْقُولَةٌ أَطْرَافُها : بِكِ ، واللَّيَالِي كُلُّهَا أسْحَارُ (٦)

فان قوله : " **أيامنا مصقولة أطرافُها بك** " هيئة مستعارة للرجل يقول لمحبوبته :

أنتِ ليلى ونهارى ، إذْ بكِ تضىء لى الدنيا ، وتُظلم ، فإذا رضيتِ فدهرى نهار ، وإذا غضبتِ فليل ٠

١- الدلائل / ٧٣
٢- الأسرار / ١١٢
٣- الدلائل / ٧٣
٤- الأسرار / ٣٦٠
٥- الأسرار ٢٥٨ / ٢٥٩ – وانظر ص ١٠٧
٦- الأسرار / ٢٥٧

ولما كانت العلاقة فى الاستعارة والتمثيل الذى هو على حدها هى " **المشابهة** " لذا كانت الاستعارة عنده " **ضربا من التشبيه ، ونمطا من التمثيل ، والتشبيه قياس يجرى فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الأفهام ، والأذهان ، لا الأسماع والآذان** " (١)

وها هوذا ما يؤكد أن " **الاستعارة معنوية** " (٢) يقول :
" فاعلم أنا إذا أنعمنا النظر وجدنا المنقول من أجل التشبيه على المبالغة أحق بأن يوصف " **بالاستعارة** " من طريق " **المعنى** " ٠ (٣) ، فإن اللفظ يُعار من بعد أن يُعار المعنى ٠ (٤)

وذلك أن العقلاء بنوا كلامهم إذا قاسوا ، وشبهوا ، على أن الأشياء تستحق الأسامى لخواص معان هى فيها دون ما عداها ، فإذا أثبتوا خاصة شىء لشىء ، اثبتوا له اسما فإذا وصفوا الرجل بالتناهي فى الخير والخصال الشريفة ، أو بالحسن الذى يبهر قالوا : " **هو ملك**" ، وإذا وصفوا الشيء بغاية الطيب ، قالوا : هو مسك ، وكذلك الحكم أبدا ٠ (٥)

ومن أجل ذلك كان موضوع الاستعارة على أن تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ، ولكنه يعرفه من **معنى اللفظ** ، فإذا قلت " **رأيت أسدا** " أردت أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد فى جرأته وبطشه ، والسامع إذا عقل هذا ، لم يعقله من لفظ الأسد ، ولكنه يعقله من معناه ، لأنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسدا مع العلم بأنه (**رجل**) إلا لبيان أنه بلغ من شدة مشابهته الأسد فى بطشه وقوته مبلغا يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة ٠ (٦) فالعلاقة هنا مرتبطة بالمعنى المراد ٠

وإنا ، وإن جعلنا " **الاستعارة** " من صفة اللفظ فقلنا : " **اسم مستعار** " وهذا اللفظ استعارة ههنا ، وحقيقة هناك ، فإنا على ذلك نشير بها إلى " **المعنى** " من حيث قصدنا باستعارة الاسم أن نثبت أخص معانيه للمستعار له (٧) وانه إنما يعار اللفظ من بعد أن يُعار المعنى ٠ (٨)

١- الدلائل / ٦٨ / ٦٩
٢- الدلائل / ٦٨ / ٦٩
٣- الدلائل / ٧٣
٤- الأسرار ١١٢
٥- الدلائل / ٧٣
٦- الأسرار / ٣٦٠
٧- الأسرار ص ٤٠٦
٨- الدلائل / ص ٤٣٢

ثم إن من " الاستعارة " قبيلا لا يصح أن يكون المستعار فيه " اللفظ " ألبته ، ولا يصح أن تقع فيه إلا على " المعنى " (١) ، بل لا يتصور تقدير النقل فيه ألبته ، وذلك مثل قول " لبيد " : (٢)

وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةٍ : إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

فكما لا يمكنك تقدير " النقل " في لفظ (يد) ، كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ ، لأنه محال أن نقول : انه استعار لفظ " اليد " للشمال ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها " الغداة " على طبيعتها شبه الإنسان قد أخذ بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد ٠ (٣)

كذلك لا معنى " **للإيجاز** " صفة للاستعارة إلا أن يدل بالقليل من اللفظ على الكثير من " **المعنى** " ، وإذا لم تجعل الإيجاز وصفا للفظ من أجل " **معناه** " أبطلت معنى الإيجاز فيها٠ (٤)

ولما كانت الاستعارة من أقسام " **البديع** " عنده ٠ (٥) فلن يكون النقل " **بديعا**" حتى يكون من أجل التشبيه ،والمبالغة ٠ (٦) لأن الاستعارة اسم للضرب " **المخصوص** " من أجل " **النقل** " دون كل نقل٠ (٧) أى لعلاقة مخصوصة تقاس على ما تدركه العقول وتحس به القلوب ٠

ولم لا ؟ ، والاستعارة " دلالة على حكم يثبت للفظ ، وهو نقله عن " **الأصل اللغوى** " ، وإجراؤه على ما لم يوضع له ، ثم ان هذا النقل يكون في الغالب من أجل شبه بين ما نقل إليه ، وما نقل عنه ٠ (٨)

ولكن " **التشبيه** " يحصل بالاستعارة على وجه خاص ، وهو " **المبالغة** " وكما أن التشبيه الكائن على وجه المبالغة ، غرض فيها وعلة ، كذلك " **الاختصار** " و " **الإيجاز** " غرض من أغراضها ٠ (٩)

إلا أن التشبيه ليس هو " **الاستعارة** " ، ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه ،

١- الدلائل / ص ٤٦٠
٢- الدلائل ص ٤٣٥ / ٤٣٦
٣- الدلائل ص ٤٣٥ / ٤٣٦
٤- الدلائل / ٤٦٣
٥- الأسرار / ٤٠٢
٦- الأسرار / ٤٠٢
٧- الأسرار / ٤٠٢
٨- الأسرار / ٢٣٨
٩- الأسرار / ٢٣٩

وهو كالغرض فيها ، وكالعلة ، والسبب فى فعلها ٠ (١)

ومتى صلحت الاستعارة فى شىء ، فالمبالغة أصلح ، وطريقها أوضح ولسان الحال فيها أفصح٠ (٢)

وإذا كان عبد القاهر قد جعل " **الاستعارة** " من أقسام " **البديع** " كما مر بنا إذ لن يكون النقل بديعا حتى يكون من أجل التشبيه والمبالغة ، فانه بذلك لا يقص بالبديع ما قصده المتأخرون من بعده ، وإنما يعنى بذلك أن الاستعارة قيمة جمالية ، أو هى ضرب مخصوص من صور الجمال والعبارة عنه بالاعتماد على علاقة خاصية ٠

لقد أوضح الجرجانى فى كتابه " أسرار البلاغة " مبلغ الأهمية والحاجة ، إلى إطالة البحث عن " **التمثيل**" ، " **والاستعارة** " ، " **والتشبيه** " قائلاً :

" ولئن كان الذى نتكلف شرحه لا يزيد على مؤدى ثلاثة أسماء ، وهى " التمثيل " ، والتشبيه " ، والاستعارة ، فإن ذلك يستدعى جملا من القول يصعب استقصاؤها ، وشعبا من الكلام لا يستبين لأول النظر أنحاؤُها " (٣)

ولم لا تحوز هذه الصور الثلاث اهتمام عبد القاهر ؟ وهو القائل :
" كأن جُلّ محاسِن المعانى – إن لم تقل كلها – متفرِّعةً منها ، وراجعةً إليها ٠ " (٤)

لقد اجتذبه " المعنى الفنى " والتخييلى فى هذه الصور الثلاث ، عندما تحدث عن قيمة الاستعارة ، والتمثيل ٠ (٥) وكأنى أراه يستعيض عن كلمة " **التخييل**" فى معظم بحثه البيانى بهذه الكلمات الثلاث (**التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل**) ، ثم ان حديثه عن الاستعارة ، والتمثيل ، والمجاز حديث نقادنا اليوم عن " **الخيال**" وعن " **الصورة الشعرية** " (٦)

١- الأسرار / ٢٣٩
٢- الأسرار / ٢٥٠
٣- الأسرار ٢٦١ / ٢٦٢
٤- الأسرار / ٢٧
٥- الأسرار / ٢٩٧ / ٢٩٨
٦- راجع الأسس الجمالية فى النقد العربى / ٢٢ وراجع الفصلين المختصين بعلاقة الاستعارة بالخيال وبالصور الشعرية من مبحثنا هذا

ولماذا لا يؤكد الإمام عبد القاهر هذا المنحى فى معالجاته البلاغية والنقدية ، وابن سينا من قبله (- ٤٢٨ هـ) يقسم " **التخييل إلى " تشبيه واستعارة وتركيب منهما " (١)**

---

١ - انظر كتاب أرسطوطاليس فى الشعر - ترجمة د/ شكرى عياد / ١٦١

المجازان اللغوى والعقلى عند الإمام عبد القاهر
(الاستعارة مجاز لغوى)

أما عبد القاهر (ـ ٤٧١ هـ) فقد طفق فى أكثر من موضع فى كتابه الأسرار ، يعرف " المجاز " بنوعيه " **اللغوى** " و " **العقلى** " ليضع فاصلا قويا بينهما ، فيقول فى تعريف " **المجاز** " :

" وأما المجاز ، فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له فى وضع واضعها لملاحظة بين الثانى والأول فهى مجاز " وإن شئت قلت : كل كلمة جُزْت بها ما وقعت له فى وضع الواضع إلى ما لمْ تُوضع له من غير أن تستأنف فيها وضْعًا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذى وُضِعَتْ له فى وضْع واضعها فهى مجاز ." (١)

وقد قال فى حد الحقيقة " **العقلية** " " فكل جملة وضعتها على أن الحكم المفاد بها على ما هو عليه فى العقل وواقع موقعه فهى حقيقة .

وقال فى حد المجاز العقلى : **" كل جملة أخرجت الحكم المُفَادَ بها عن موضعه فى العقل لضرب من التأويل فهى مجاز . " (٢)**

إنها فكرة الإسناد ، فإذا ما اسند الفعل لفاعل يصح منه الفعل عقلا فالإسناد حقيقى ، أما إذا أسند لما لا يصح منه الفعل فالإسناد مجازى .

ثم نراه " **يخصص التعريف** " عندما يرى " المجاز لغويا " فيقول : **" المجاز " مفعل " من جاز الشيء يجوزه ، إذا تعدّاه ، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل " اللغة** " وصف بأنه مجاز ، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلى ، أو جاز هو مكانه الذى وضع فيه أولا . " (٣)

١- الأسرار / ٣٥١ / ٣٥٢
٢- الأسرار / ٣٨٥
٣- الأسرار / ٣٩٥

ويضرب " **عبد القاهر** " أمثلة للاستعارة بوصفها مجازا لغويا أساسه المشابهة ،: " ففي قول الله تعالى : " **فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأرضَ بعْدَ مَوْتِهَا** " (١) ، وقوله تعالى : " **إن الذى أحْيَاها لمُحْيِى المَوْتى** " (٢) ، جعل خضرة الأرض ونضرتها وبهجتها بما يظهره الله تعالى فيها من النبات ، والأنوار ، والأزهار ، وعجائب الصنع حياة لها ، فكان ذلك مجازا فى " **المُثْبت** " من حيث جعل ما ليس بحياة حياة على التشبيه " (٣)

وفي موضع آخر يعود ليؤكد ذلك ، فيقول :
" فأما إذا كان المجاز فى " **المثبت** " كنحو قوله تعالى : " **فأحيينا به الأرض** " ، فإنما كان مأخذه " **اللغة** " لأجل أن طريقة المجاز بأن أجرى اسم الحياة على ما ليس بحياة ، تشبيها وتمثيلا ، ثم اشتق منها = وهى فى هذا التقدير = الفعل الذى هو " **أحيا**" ، و " **اللغة** " هى التى اقتضت أن تكون الحياة اسما للصفة التى هى ضد الموت ، فإذا تجوز فى الاسم فأجرى على غيرها ، **<u>فالحديث مع اللغة</u>** ، فاعرفه . (٤)

ثم رايته فى تعريفه المجاز " **العقلي** " يكثر من ضرب الأمثلة مؤكدا فكرته بالتكرار ، يقول : حد المجاز " ان كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول فهى " **مجاز** " ومثاله : " **فعل الربيع** " وكما جاء فى الخبر " **ان مما يُنبِتُ الربيعُ مَا يقتلُ حَبَطاً أو يُلِمّ** " (٥) فقد اثبت الإنبات للربيع ، وذلك خارج عن موضعه من " **العقل** " لأن اثبات الفعل لغير القادر لا يصح فى قضايا العقول ، إلا أن ذلك على سبيل التأول ، وعلى العرف الجارى بين الناس ، أن يجعلوا الشيء إذا كان سببا أو كالسبب فى وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل . (٦)

وكذلك إذا قلنا مثلا : " **خطَّ أحسن مِمَّا وشَّاه الربيع** " ، أو " **صَنَعه الربيع** " كنا قد ادعينا فى ظاهر اللفظ أن للربيع فعلا أو صنعا ، وأنه شارك الحى القادر فى صحة الفعل منه ، وذلك تجوز من حيث **<u>المعقول</u>** ، لا من حيث اللغة ، لأنه إن قلنا : انه مجاز من حيث اللغة ، صرنا كأنا نقول : ان اللغة هى التى أوجبت أن يختص الفعل بالحى القادر دون الجماد ، وإنها لو حكمت بأن الجماد يصح منه الفعل والصنع ، والوشى والتزيين والصبغ والتحسين لكان ما هو مجاز حقيقة ، ولعاد ما هو متأول

١- الأسرار / ٣٧٢ (فاطر / ٩)
٢- الأسرار ٣٧٢ (فصلت ٣٩)
٣- الأسرار ص ٣٧٢
٤- الأسرار ص ٣٧٣ / ٣٧٤ -فاطر (٩)
٥- (والحَبَط) بفتح الباء والحاء قبلها : أن تأكل الماشية فتكثر حتى تنتفخ لذلك بطونها ، ولا يخرج عنها ما فيها (راجع مشكل القرآن لابن قتيبة ص ٥٨٠)
٦- الأسرار / ص ٣٨٥

معدودا فيما هو حق محصل ، وذلك محال ٠ (١)

وعبد القاهر بهذين التعريفين والبيانين يضـــــع فرقا بين المجـازين " **اللغوى** " و " **العقلى** " ، فهما غير متساويين كما يقول ، " **وذلك أن " فعل " موضوع لإثبات الفعل للشىء على الإطلاق ، والحكم فى بيان من يستحق هذا الإثبات ، وتعيينه مردود إلى " العقل "** (٢)

" وأما " **الأسد** " فموضوع للسبع قطعا ، و" **اللغة** " هى التى عينت المستحق له ، وبرسمها وحكمها ثبت هذا الاستحقاق ، والاختصاص .... وأما " **فعل الربيع** " فلم تنقله عن الموضع الذى وضعته " **اللغة** " فيه ، لأنه كما مضى موضوع لإثبات الفعل للشىء فى زمن ماض ... ولا يجوز أن يقال : " **إن اللغة هى التى أوجبت أن يختص الفعل بالحى القادر دون الجماد** ٠ " (٣)

ويخرج عبد القاهر من هذه التفرقة إلى أن المجاز " **مجازان** " ، فالمجاز يقع تارة فى " **الاثبات** " وتارة فى " **المثبت** " ، وانه إذا وقع فى " **الإثبات** " فهو طالع عليك من جهة " **العقل** " وباد لك فى أفقه = واذا عرض فى " **المثبت** ، **فهو آتيك من ناحية** " **اللغة** " (٤)

فلو قلت : " **أَثْبَتَ النَّوْر فعلا** " لم تقع فى مجاز ، لانه فعل " **لله تعالى** ، **وإنما يصير إلى المجاز ، إذا قلت : " أثبت النَّوْر فعلا للربيع** ٠ " (٥)

وعلى هذا فليس لك إلا أن تقول : لما كان النور لا يوجد الا بوجود الربيع ، توهم للربيع تأثير فى وجوده ن فاثبت له ذلك ، واثبات الحكم أو الوصف لما ليس له **قضية عقلية** ، لا تعلق لها بصحة أو فساد **باللغة** ٠ (٦)

أما فى مسألة " الحياة " فى قوله تعالى : " إِنَّ الذِى أَحْيَاهَا لمُحْيى المَوْتَى " (٧)

١- الأسرار / ص ٤٠٩
٢- الأسرار / ص ٤١٠
٣- الأسرار / ٤١٠ / ٤١ / ٤١٣
٤- الأسرار / ص ٣٧٤
٥- الأسرار /ص ٣٧٥
٦- الأسرار / ص ٣٧٦
٧- سورة فصلت / ٣٩

جعل خضرة الأرض ، ونضرتها ، وبهجتها بما يظهره الله تعالى فيها من النبات والأنوار ، والأزهار ، وعجائب الصنع " **حياة لها** " فكان ذلك مجازا فى " **المثبت** " من حيث جعل ما ليس بحياة حياة على التشبيه . " (١)

وها هوذا المجاز " **اللغوى** " وهو مجاز فى "**المثبت** " وهو كما نرى فى الآية مجاز لغوى " **استعارى** " ، علاقته المشابهة ، ثم يستطرد قائلا :

" فقد علمنا أن طريق المجاز ينقسم الى ما ذكرت من " **اللغة** " و " **المعقول** " ، وأن فعل فى نحو " **فعل الربيع** " مما **طريقه المعقول** وأن نحو الأسد اذا قصد به التشبيه ، واستعير لغير السبع ، طريق مجازه " **اللغة** " (٢) – او " **جعلنا اللغة طريقا فيه** ."(٣)

وقد ترتب على هذا قوله : **ان المجاز أعم من الاستعارة** . (٤) وان الصحيح من القضية فى ذلك : ان كل استعارة مجاز ، وليس كل مجاز استعارة . (٥) ثم ان القول فى المجاز هو القول فى الاستعارة (٦) كما سبق القول .

ثم يصير شيخ البلاغة الى نكتة مهمة، مؤداها ومفادها ، انه يستحيل أن يكون هناك حكم بالمجاز أو الحقيقة ، وأنت تنحو نحو العقل إلا فى الجملة المفيدة . (٧)

ثم يخلص عبد القاهر بعد هذا التحليل إلى وضع تعريف للاستعارة بوصفها " **مجازا لغويا** " قائلا :

" اعلم أن " **الاستعارة** " فى الجملة أن يكون للفظ أصل فى الوضع " **اللغوى** " معروف تدل الشواهد على أنه اختص به ، حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر فى غير ذلك الأصل ، وينقله نقلا " **غير لازم** " فيكون كالعاريَّة . (٨)

١- الأسرار ص ٣٧٢ – وراجع ص ٣٧٥
٢- الأسرار ص٤١٤ – وراجع ص ٤٠٨
٣- الأسرار ص ٤١٢
٤- الأسرار ص ٢٩ / ٣٩٨ – والدلائل ص ٤٦٢
٥- الأسرار ص ٢٩ / ٣٩٨ – والدلائل ص ٤٦٢
٦- الدلائل ص ٤٦٢ والأسرار ٢٩
٧- الأسرار ص ٤١٥
٨- **الأسرار / ص ٣٠ - والعَارِيَّة بتشديد الياء ، وجمعها " عَوَارِيّ " بتشديد أيضا ، كأنها منسوبة الى العَار ، لأن طلبها عار ، ويقال لها " العَارة " أيضا ، وهو اسم من الإعارة (يقال) أعرْته الشىء ، إعارة وعَارَة ، كما قالوا : أطعْتُه إطاعة ، وَطَاعَةَ (راجع هامش ص ٣٠ من الأسرار)**
وفى معنى العاريّة ، يقول أيضا : " انهم كانوا نظروا إلى ما يتعارفه الناس فى معنى العارية ، وأنها شىء حُول عن مالِكِهِ ونقل عن مقرّه الذى هو أصل فى استحقاقه إلى ما ليس بأصل .
(الأسرار/٤٠٠)

بيان ذلك : أن ملك المعير لايزول عن الاستعارة ، واستحقاقه إياه لا يرتفع ، فالعارية ، إنما تكون (**عاريَّة**) لأن يد المستعير يد عليها ، ما دامت يد المعير باقية ، ومِلْكه غير زائل ، فلا يتصوَّر أن يكون للمستعير تصرف لم يستفده من المالك الذى أعاره ، ولا أن تستمر يده مع زوال اليد المنقول عنها . (١)

لذلك وجدته " **يصحح** " فى كلامه السابق كلمة " **نقل**" اللفظ – على الرغم من استعماله لها كثيرا فى تعليقاته وتفسيراته ، لأن النقل إنما هو خروج اللفظ المنقول عن معناه الأصلى ، فلا يكون مقصودا ، لكن المسألة عنده أضحت " **ادعاء** " معنى اللفظ لا نقله ، ما دام النقل غير لازم ، كما صرح فى تعريفه بذلك .

وقوله " **غير لازم** " بمعنى مُدَّعَى ، ومتخيل ، أى أن النقل لا يلزمنا بإخراج المستعار منه من معناه الأصلى إخراجا نهائيا ، فلا يزال فى مفهومنا قائما لم يتغير باستعارته ، إنما هو مستعار ومدعى لمناسبة لا تخرجه عن كينونته الأصلية ، ودلالته الوضعية التى وضع بازائها فى اللغة.
يقول :
" فقد تبين من غير وجه أن " **الاستعارة** " إنما هى [**ادعاء**] معنى الاسم للشىء ، لا نقل الاسم عن الشىء ، وإذا ثبت أنها [**ادعاء**] معنى الاسم للشىء ، علمت أن الذى قالوه : " **من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له فى اللغة ، ونقل لها عما وضع له ، بل مقرا عليه .** " (٢)

معنى هذا الكلام أن " **الادعاء** " يحفظ للاسم المستعار كينونته الأصلية التى عرف بها فى الوضع الأول كما قلنا ، ولأن الاستعارة معنوية ، يراد من المستعار فيها " **المعنى** " لا اللفظ من حيث هو (٣) فان أجراءنا اسم الأسد على الرجل الشجاع ، إجراء على طريق " **التأويل** " و " **التخييل** " ، لقد أجريناه على ما ليس بأسد على الحقيقة ، وجعلنا له مذهبا لم يكن فى أصل الوضع (٤) وها هوذا الادعاء الذى أساسه " **التخييل والتأويل** " عنده.
وهذا معناه أيضا ، أننا قد عبرنا المعنى الأصلى للفظ المستعار ، واجتزناه لنستعمل هذا اللفظ على سبيل الادعاء فى معنى آخر ، إلا أن هذا الاجتياز لا يعنى إننا أهملنا المعنى الأصلى للفظ المستعار ، بل فى مرورنا عنه قد اكتسبنا وشيجة ، وخيطا رفيعا ، قد ظل عالقا بنا يشدنا إلى هذا المعنى الأصلى ، ويربط بين الدلالة القديمة والجديدة ، وهذا ما اصطلح على تسميته " **بالعلاقة** " ومن هنا لا يمكننا الفصل بين مسألة " **الادعاء** " و " **العلاقة** " إذ إنّ " **الادعاء لا يتحقق إلا بها** " ، مما

١- الأسرار / ٤٠٣
٢- الدلائل / ٤٣٧ + ٤٣٤ + ٤٣٩
٣- راجع الدلائل / ٤٦٠ / ٤٦٢
٤- راجع الأسرار / ٤١٣

يدخلنا فى باب التوسع والمبالغة بوساطة الاستعارة .

يقول فى ذلك :
انك لا تستطيع أن تتصور جرى الاسم على النوع من غير أن تحوجه الى الأصل ، كيف ؟ ولا يعقل تشبيه حتى يكون هنا مشبه ومشبه به ، هذا ، والتشبيه ساذج مرسل ، فكيف إذا كان على معنى المبالغة ، وعلى أن يجعل الثانى كأنه **انقلب** مثلا إلى جنس الأول (المستعار منه) فصار الرجل أسدا وبحرا وبدرا والعلم نورا ، والجهل ظلمة ، لأنه إذا كان على هذا الوجه ، كانت حاجتك الى أن تنظر **به الى الأصل أمس** ، لأنه لم يتصور أن يكون ههنا سبع من شأنه الجرأة العظيمة ، والبطش الشديد ، كان تقديرك شيئا آخر تحول إلى صفته وصار فى حكم من أبعد المحال. (١)

وعبد القاهر فى إلحاحه على تصحيح كلمة " **نقل** " **وإحلال كلمة** " **ادعاء** " محلها فى تعريف الاستعارة وتصور عمليتها إنما كان بسبب ما كثر فى كلام الناس من استعمال لفظ النقل فى الاستعارة ، فمن ذلك قولهم :

إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على سبيل النقل ، ضاربا المثل بقول القاضى الجرجانى :

" إن الاستعارة ما اكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصلى ، ونقلت العبارة فجعلت فى مكان غيرها " (٢)

ثم يقول مفسرا ذلك :
إن إطلاقهم فى " **الاستعارة** " أنه نقل للعبارة عما وضعت له ، فلا يصح الأخذ به – كما يقول . (٣) وذلك انك إذا كنت لا تطلق اسم " **الأسد** " على " **الرجل** " الا بعد أن تدخله فى جنس الأسود من الجهة التى بينا لم تكن نقلت الاسم عما وضع له **بالحقيقة** ، لأنك إنما تكون ناقلا ، إذ أنت أخرجت " **معناه الأصلى** " من أن يكون مقصودك ، ونفضت به يدك ، فأما أن تكون ناقلا عن معناه ، مع إرادة معناه ، فمحال متناقض. (٤)

١- الدلائل / ٤٣٤ – ونص تعريف الجرجانى فى الوساطة / ص ٤٠
٢- الدلائل ٤٣٥
٣- الدلائل / ٤٣٥
٤- الدلائل / ٤٣٥

ومن خلال عملية الادعاء لا النقل يتأكد ضرورة وجود العلاقة بين اللفظ وما استعير له " **فالعارية من شأنها – أن تكون عند المستعير على صفة شبيهة بصفتها وهى عند المالك ، ولسنا نجد هذه الصورة إلا فيما نقل نقل " التشبيه " للمبالغة دون سواه . (١)**

ألا ترى أن الاسم " المستعار يتناول " **المستعار له** " ليدل على مشاركته المستعار منه فى صفة هى أخص الصفات التى من أجلها وضع الاسم الأول ؟ أعنى أن الشجاعة أقوى المعانى التى من أجلها سمى الأسد أسدا وأنت تستعير الاسم للشىء على معنى إثبات الشجاعة له على حدها فى الأسد . (٢)

وهذا كله يقضى بنا إلى أن قضية الادعاء والعلاقة بينهما تلازم فى التصور الاستعارى وأن الادعاء لا يخرج من حسباننا المعنى الأصلى للمستعار – بعكس النقل – وأن المقصود هو المشاركة بين طرفى الاستعارة فى أخص الصفات التى من أجلها كان " **المستعار منه** " دون إلغاء لكينونتة ، لذلك فإن الادعاء يقوم على تناسى المشابهة وليس نسيانها.

١- الأسرار / ٤٠٤
٢- الأسرار / ٤٠٤

المجاز المرسل مجاز لغوى ليست علاقته المشابهة

لقد اتضح لنا من خلال تضاعيف كتاب أسرار البلاغة ، فضلا عن دلائل الإعجاز أن تصور القدماء للمجاز مضطرب ، غير مستقيم ، مما دفع عبد القاهر ليجلوا غامضه ، ويوضح مبهمه ، إلى أن خرج من تحليله قضية المجاز ، على غرار ما أوجزنا القول إلى أن قسمه الى نوعين :
المجاز اللغوى ، والمجاز العقلى ، ثم قسم المجاز اللغوى الى نوعين :
أحدهما : يقوم على المشابهة (أو التشبيه) ، وهو مجاز الاستعارة ، الذى قال عنه : **" والصواب أن تقصر الاستعارة على ما نقله نقل التشبيه للمبالغة ، لأن هذا نقل يطرد على حد واحد ، وله فوائد عظيمة ، ونتائج شريفة "** (١)

وأما الآخر : فقد سماه عبد القاهر **" ما ليس طريق نقله التشبيه فى الاستعارة "** (٢)

وهو عبارة عن كل لفظ استعمل مكان لفظ آخر لصلة بينهما ، وهو ماسمى **" المجاز المرسل "** وسمى مرسلا لإطلاقه عن التقيد بعلاقة محدَّدة أو مخصوصة ، عدا علاقة المشابهة ، إذ إنها تختص بالاستعارة فقط .

وقد مثل الإمام عبد القاهر لهذا النوع من المجاز **" باليد "** التى تقع للنعمة ، وأصلها الجارحة ، لأن من شأن النعمة أن تصدر عن **" اليد "** ومنها تصل إلى المقصود بها ، وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوة ، والمقدرة ، لأن القدرة أكثر ما يظهر سلطانها فى اليد وبها يكون البطش ، والأخذ ، والدفع ، والجذب ، والضرب ، وغير ذلك من الأفاعيل تخبر فضل إخبار عن وجوه القدرة ، وتنبىء عن مكانها ن ولذلك لا يريدون باليد شيئا لا ملابسه بينه وبين هذه الجارحة بوجه ، وعلى هذا يكون المجاز هنا قائم على العلاقة السببية ، فاليد سبب فيما استخدمت من أجله مجازا (٣)

علاقات المجاز المرسل :
١- ومنها تسمية المطر **" سماء "** ، للملابسة والسببية ، والنبت **" غيثا "** حيث قالوا : (**رعينا الغيث**) ، يريدون النبت الذى الغيث سبب فى كونه والنبت مسبب عنه . (٤)
كما قالوا : **" أصبنا السماء "** فالغيث لما كان النبت يكون عنه صار :انه هو ، والمطر لما كان ينزل من السماء عبروا عنه باسمها ، فالسماء سببه . (٥)

١- الأسرار ٤٠١
٢- راجع الأسرار ٤٠٠
٣- الأسرار / ٣٩٥ + ٣٩٧ + ٤٠٨ ، ويسميه صاحب " المزهر " المجاز الصورى (راجع المزهر / جـ ١ / ٣٥٩)
٤- الأسرار ٣٩٧ + الايضاح / جـ ٢ / ٣٩٩ + الطراز جـ ١ / ٧٠
٥- الأسرار ٣٩٧

وكذلك " الإعذار " وهو " **الخِتّان** " ، فقد سمى الطعام للختان (إعذارا) وهذا كله ليس من التشبيه فى شىء (**أى أنه ليس باستعارة**) ، ولكنه نقل اللفظ عن شىء بسبب " **اختصاص**" ، وضرب من " **الملابسة** " بينهما ، وخلط أحدهما بالآخر . (١) ، فالإعذار سبب الطعام ، والطعام مسبب عنه . ومثله قولهم : " **أكل فلان الدم** " أى الدية ، والدم سبب فى الحصول عليها ، قال اعرابى لامرأته :

أكلت دَمًا ، إنْ لَمْ أَرُعْكِ بِضَرَّةٍ : بَعِيدةِ مَهْوَى القُرْطِ طَيِّبَةِ النَّشْرِ (٢)

ومثال السببية قوله تعالى : " **وبشر الذين آمنوا أن لهم قدم صدق عند ربهم** (٣) ، أى سابقة وفضلا ، ومنزلة رفيعة ، لما كان السعى والسبق بالقدم سميت المسعاه الجميلة والسابقة قدما ، كما سميت النعمة يدا ، لأنها تعطى باليد ، وباعا ، لأن صاحبها يبوع بها ، فقيل لفلان قدم فى الخير .

ومن ذلك أيضا قوله تعالى : " **ذلك عيسى بن مريم قول الحق** " (٤) ، وإنما قيل لعيسى كلمة الله وقول الحق ، لأنه لم يولد إلا بكلمة الله وحدها ، وهى قوله : " **كن** " من غير واسطة أب – تسمية للمسبب باسم السبب ، كما سمى الغيث بالسماء .

٢- ومما يدخل فى العلاقة " **المُسَبَّبِيَّة** " قوله تعالى : " **تفيض مِنَ الدَّمْعِ** " (٥) أى تمتلىء من الدمع حتى تفيض ، لأن الفيض أن يمتلىء الإناء وغيره حتى يطلع ما فيه من جوانبه ، فوضع الفيض الذى هو الامتلاء موضع الامتلاء ، وهو من إقامة المسبب مقام السبب.

ومنه قوله تعالى : " **فإذا قرأت القرآن فاستعذ بالله من الشيطان الرجيم** " (٦) يقول الزمخشرى : والمعنى ، فإذا أردت قراءة القرآن فاستعذ ، فالقراءة هنا مسبَّبة عن الإرادة ، والإرادة هى السبب .

١- الأسرار / ٤٠٠
٢- الايضاح / جـ ٢ / ٤٢ - ,ارعك أفزعك – ومهوى القرط مسقطه ، والبيت من مختارات " أبى تمام " فى ديوان الحماسة
٣- يونس / ٢- الكشاف / ٢ / ٢٢٤
٤- مريم / ٣٤ – الكشاف / ٢ / ٥٠٨
٥- المائدة / ٨٦ – الكشاف / ١ / ٦٣٨
٦- النحل / ٩٨ – الكشاف / ٢ / ٤٢٨ + الايضاح / جـ ٢ / ٤٠٢

ونظيره قوله عز اسمه : " **إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم** " (١) وقوله : " **ونادى نوح ربه** " (٢)أى " أراد " ، بقرينة = قال : " رب " .

فالإرادة تسبق الفعل ، وهى السبب فيه ، والفعل مسبَّبٌ عنها . فان قلت : لم عبر عن إراداة الفعل بالفعل ؟ قلت : لأن الفعل يوجد عند القصد والإرادة بغير فاصل ، وعلى حسبه ، فكان منه بسبب قوى ، وملابسة ظاهرة ، والفعل يوجد بقدرة الفاعل عليه ، وإرادته له ، وهو قصده إليه وميله ، وخلوص دواعيه (٣)

ومن العلاقة المُسَبَّبِيَةِ أيضا ، قوله تعالى : " **وَيُنَزِّلُ لَكُمْ مِّنَ السماءِ رِزْقًا** " (٤)، أى مطرا ، والرزق هنا مسبب عن المطر ، فذكر المسبب وأراد السبب .

وعليه قوله تعالى : " **إنَّما يأكُلون فى بطُونِهم نارًا** " (٥) ــ فالنار لما كانت مُسَبَّبَة عما أكلوه من مال حرام ، وما فى حكمه ، جاز أن يعبر بها عن الأموال ، وعلى ذلك كانت النار نتيجة لسوء حال تصرفهم ، وفى هذا من التخويف والترهيب ما هو واضح لمن فعل ذلك أو ينوى فعله .

وقوله تعالى : " **ولا تَأْكُلوا أَمْوَالَكُمْ بيْنَكُمْ بِالبَاطِلِ** " (٦) والمعنى لا تأخذوا أموالكم بينكم بالباطل بسبب القمار ونحوه ن فعبر عن الأخذ بالأكل ، لأن الأكل مترتب على الأخذ ، ومسبَّب عنه ، ومثله قوله تعالى : " **لا تأكلوا الرِّبَا** " (٧) فالأكل مسبب عن الأخذ فالعلاقة مُسَبَّبِيَّه .

٣- ومن علاقات المجاز المرسل : تسمية الشىء باسم ما يئول إليه ، أو الغاية التى يصير إليها ، أو هى العلة الغائية ، أو باعتبار ما سيكون عليه الشىء ، ومثالها قوله تعالى : " **إنِّى أَرَانِى أَعْصِرُ خَمْرا** " (٨) ، وإنما كان يعصر عنبا ، والعنب أصل ، والخمر فرع .

وقد تسمى علاقة " **الاستعداد** " ، وهى أن يسمى الشىء المستعد لأمر باسم ذلك الأمر ، كتسمية " **الخمر** " وهى فى " **الدن** " بالمسكر ، ويعبر عن هذه العلاقة أيضا بأنها اسم الفعل على القوة أو تسمية امكان الشىء باسم وجوده ، أو تسمية الشىء باسم ما يئول إليه (٩)

١- المائدة / ٧ ــ الكشاف / جـ ١ / ٥٩٦
٢- هود / ٤٥ + الايضاح / جـ ٢ / ٤٠٢
٣- الكشاف / جـ ١ / ٥٩٦
٤- غافر / ١٣ + الايضاح / جـ ٢ / ٤٠١
٥- النساء / ١٠
٦- البقرة ١٨٨ + الاشارة الى الايجاز / ٢١٦
٧- آل عمران / ١٣٠ + السابق / ٢١٦
٨- يوسف / ٣٦ ــ وراجع المثل السائر / جـ ٢ / ٨٨ + الايضاح / جـ ٢ / ٤٠٣ والطراز / جـ ١ / ٦٩
٩- المزهر للسيوطى / جـ ١ / ٣٦٠

ومن أمثلتها أيضا قوله تعالى : "ولا يلِدُوا إلا فَاجِرًا كفّارًا " (١) وذلك باعتبار ما سينولون إليه ، ويكونون فيه .

وكقوله تعالى : " فَبَشَّرنَاهُ بِغُلامٍ عَلِيم " وصفه فى حال البشارة بما ينول إليه أمره من العلم (٢) ، أو ما ينول إليه أمره من الحلم فى قوله : " وبشرناه بغلام حليم " (٣)

٤- ومنها تسمية الشيء باسم أصله ، أى باسم ما كان عليه ، كقولهم للآدمى (مُضْغَة) ، وهذا ضد القسم الذى قبله . (٤)

يضاف الى ذلك تسمية العتيق " عبدا " ، ويدخل فيه المشتق بعد زوال المصدر ، كالضارب على من فرغ من الضرب ، وكلاهما يدخل فى العلاقة باعتبار أصله أو ما كان عليه .

ومثله قوله تعالى : " إِنَّه مَنْ يأتى رَبَّه مُجْرِمًا " (٥) سماه مجرما باعتبار ما كان عليه فى الدنيا من الإجرام .
وقوله عز اسمه : " وآتوا اليتامى أموالَهم " (٦) أى الذين كانوا يتامى ، وفى ذلك حفز للأوصياء على العدل فى حصول اليتامى على أموالهم ، بحيث لا ينسون لأنهم كانوا يتامى عند بلوغهم سن الحصول على أموالهم .

٥- ومن علاقات المجاز المرسل التعبير بلفظ البعض عن الكل – (العلاقة الجزئية) ، قال : " ابن فارس " (- ٣٩٥ هـ) : " ومن سنن العرب الاقتصار على ذكر بعض الشيء وهم يريدونه كله ، فيقولون : " قَعَدَ على صَدْرِ رَاحِلَتِهِ ومَضَى " ، ويقول قائلهم : الواطئون على صُدور نِعالهم " ومنه قوله تعالى : " فَتَحْرِيرُ رقبةٍ مؤمنةٍ " وقولهم :أبعد الله وجهه " وإنما يراد سائر الجسد . (٧)

ومنها إطلاق الأسود على الزنجى (٨) ، وتسمية ربيئة القوم ، أى طليعتهم " بالعين " ،فالعين لما كانت ربيئة صارت كأنها الشخص كله لما بين الجزء والكل من صلة ، وكتسميتهم الناقة " نابًا" (٩) وكإطلاق القيام على الصلاة .

١- نوح / ٢٧ – وراجع الاشارة الى الايجاز / ٢٥٢
٢- الحجر / ٥٣ – وراجع السابق / ٢٥٢
٣- الصافات / ١٠١ وراجع السابق / ٢٥٢
٤- المثل السائر / جـ ٢ / ٨٩٨
٥- طه / ٧٤ وانظر الايضاح / جـ ٢ / ٤٠٣
٦- النساء / ٢ وراجع الايضاح / جـ ٢ / ٤٠٢ / ٤٠٣
٧- الصاحبى لابن فارس / ١١٢
٨- المزهر / جـ ١ / ٣٥٩
٩- والربيئة الطليعة الذى يرقب العدو من مكان عالٍ لئلا يدْهَمَ قومه (الأسرار / ٣٩٧)

ومنها قوله تعالى : " **واركعوا مع الراكعين** " (١) فذكر الجزء (الركوع) وأراد الكل وهو مجموع مايراد فى الصلاة . وقوله عز اسمه : " **ومن الليل فاسجد له** " (٢) أى فصل كما عبر بالقراءة عن الصلاة فى قوله تعالى : " **وقرآن الفجر** " (٣) ، كما عبر تعالى بالوجوه عن الأجساد ، لأن العمل والنصب صفتان للأجساد ، وذلك فى قوله : " **وجوه يومئذ خاشعة عاملة ناصبة** " (٤)

وعكسها **العلاقة الكلية** ، وهى إطلاق الكل وإرادة الجزء ، فإذا قلت : " **شربت ماء النيل** " فأنت لم تشربه كله ، أما قوله تعالى : " **كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون بشيرا ونذيرا** " فوصف القرآن بالبشارة والنذارة ، وكلاهما بعض من أبعاضه ، لاشتماله على الأمر والنهى ، والحدود ، والحلال ، والحرام ، وسائر الأحكام فداخل فى العلاقة الجزئية . (٥)

وتسمى هذه العلاقة ، "**العلاقة التَّبادلية بين الجزء والكل**" **بالدلالة التضمنية** " ومن هنا يصبح المقصود مُتَضَمَّنا ، وقوام هذه العلاقة الذهنية فى هذا المقام ، هو ما يعرف " **بالعموم والخصوص** " (٦)

٧- ومن علاقات المجاز المرسل : " **العلاقة الآلية** " مثل قوله تعالى : " **واجعلْ لى لسانَ صدقٍ فى الآخرين** " ، أى ذكرا صادقا وثناء حسنا . (٧)

٨- **ومنها ما يسمى " بالمجاز العُرْفى "** وهو إطلاق الحقيقة على ما هُجر عُرْفًا ، كإطلاق " **الدابة** " على الحمار ، فانه كان بالوضع اللغوى لكل ما يدب كالدودة والنملة ، ثم تعورف على قصره على ذوات الأربع من الدواب ، فإذا قصر من ذوات الأربع على الحمار كان هذا مجازا بالإضافة إلى العُرْف لا محالة (٨)

٩- **ومنها التعلق بين " المصدر " و " اسم الفاعل" " واسم المفعول "**

فاستعمال أحدهما بمعنى الآخر نوع من " **المجاز** " فمن إطلاق اسم الفاعل على المفعول ، قوله تعالى : " **من ماء دافق** " أى مدفوق ، وقوله عز اسمه : " **فى عيشة راضية** " أى مرضيه ، وقولهم " **سر كاتم** " أى مكتوم وعكسه ، وهو إطلاق اسم المفعول على اسم الفاعل ، ومنه قوله تعالى : "**حِجَاباً مَسْتُورًا** " ، أى ساترا ،

١- البقرة / ٤٣ + الاشارة الى الايجاز / ٢٤١
٢- الإنسان / ٢٦ + السابق / ٢٤١
٣- الإسراء / ٧٨ + السابق / ٢٤١
٤- الغاشية / ٢+٣ - وانظر الاشارة الى الايجاز / ٢٤٣
٥- فصلت ٣+٤ وراجع الايشارة الى الايجاز / ٢٤٨
٦- راجع كتاب " الأصول " للدكتور تمام حسان / ٣٧١
٧- الشعراء / ٨٤ - والصاحبى / ١٧٨ / ١٧٩ - والايضاح / جـ ٢ / ٤٠٢ / ٤٠٣
٨- الطراز / جـ ١ / ٧٢ - وراجع المزهر / ٣٦٠

ومن إطلاق المصدر على اسم المفعول قوله تعالى : " **هذا خلق الله** " (١) أى مخلوق الله ، وقوله تعالى : " **ولا يحيطون بشىء من علمه** ." ، أى معلومه (٢)

ومنها تسميتهم " **الاعتقاد** " قولا ، نحو قولهم : " **هذا يقول بقول الشافعى رحمه الله** ، أى يعتقد اعتقاده ، وهذا من تسمية الشىء باسم دواعيه . (٣)

١٠ – ومنها تسمية الشىء باسم " **مجاوره** " كقولهم للمزادة ، **أى القربة** : " **راوية** " ، وإنما الراوية " **الجَمَل** " أو الدابة التى تحملها ، وكنحو تسمية الشراب بالكأس لأجل مجاورته له . (٤)

١١- ومنها علاقة " **التضاد** " فقد يسمى الشىء باسم مضاده ، كتسمية " **الصحراء** " المهلكة بالمفازة ، وكتسمية اللديغ بالسليم . (٥)

١٢- ومن المجاز المرسل تسمية الشىء باسم " **حكمه** " ، كقوله تعالى : " **وامرأة مؤمنه ان وهبت نفسها للنبى ان أراد أن يستنكحها** . " فسمى النكاح هبة . (٦)

١٣- ومنها تسمية الشىء باسم " **قابله** " ، مثل قولهم : " **سال الوادى** " وتسمية الماء بالوادى من باب المجاز المرسل (٧) ، أما إسناد السيلان إلى الوادى من باب المجاز المركب ، وهو المجاز العقلى عند البلاغيين ، علاقته المكانية هنا . (٨) أما " **الزركشى** " فيراه من قبيل إطلاق اسم " **المحل** " على " **الحال** " ، أى أنه من المجاز المرسل ذى العلاقة المحلية ، لأن الوادى ليس جزءا للماء ، فلا يكون سببا قابلا له (٩) وإنما هو محله ومكان سيله .

ومن تسمية " **الحال** " باسم " **محله** " قوله تعالى : " **فليدع ناديه** " (١٠) ، والمقصود من فيه يحلون .

وعكس ذلك تسمية **المحل** باسم " **الحال** " كقوله تعالى : " **أَمَّا الذين ابْيَضَّتْ وَجُوهُهُمْ ففى رحمةِ اللهِ هُمْ فيها خَالدون** " (١١) أىفى الجنة وهى محل **الرحمة** .

١- لقمان / ١٠
٢- الطراز / جـ ١ / ٧٣
٣- المثل السائر / جـ ٢ / ٩٠
٤- المثل السائر / جـ ٢ / ٩٠ – والطراز جـ ١ / ٧٢
٥-
٦- الأحزاب / ٥٠ – وراجع المثل السائر جـ ٢ / ٩٤
٧- الطراز / جـ ١ / ٧٠
٨- الطراز جـ١ / ٧٠
٩- الزركشى / البحر المحيط (ط ٢) الكويت جـ ٢ / ١٩٨
١٠-العلق / ١٧ وانظر الايضاح جـ٢ / ٤٠٣
١١-أل عمران / ١٠٧ وانظر الايضاح جت ٢ / ٤٠٣

هذا ، ولقد أطلق السكاكى على المجاز " **المرسل** " بجميع علاقاته اسم " **المجاز اللغوى** " الراجع الى المعنى المفيد الخالى من المبالغة فى التشبيه (١) أى الذى ليس باستعارة ٠ فضلا عن أن هذه العلاقات جميعها قائمة على التأول وهو الذى أفضى بالاسم إلى ما ليس بأصل فيه ٠

ومما يجدر ذكره أن البعد بين المعنيين الحقيقى والمجازى فى [**الاستعارة**] أزيد من البعد بينهما فى " **المجاز المرسل** " اذ ان المشابهة أضعف علاقات المجاز ، وزيادة البعد بين المعنيين يقتضى زيادة المشابهة بالادعاء لولا القرينة ٠ (٢)

* وفى كتاب "**مجاز القرآن** " ويسمى " **الإشارة إلى الإيجاز فى بعض أنواع المجاز** " ومؤلفه **الإمام أبو محمد عز الدين عبد العزيزبن عبد السلام السلمى الشافعى (ت ٦٦٠ هـ)** نراه يخص حديثه بمجاز " **اللزوم** " فى الفصل الثالث والأربعين ، أو ما يسمى بالعلاقة اللازمية فى المجاز المرسل وقد حدد أنواعه فى ستة عشر نوعا (٣) ويدخل فى هذه الأنواع بعض ما ذكرناه من علاقات ، وقد أوردها تحت مسمى العلاقة اللازمية وهى :
١ـ **التعبير بالإذن عن المشيئة** ، لأن الغالب أن الاذن فى الشىء لا يقع الا بمشيئة الاذن واختياره ، والملازمة الغالبة حينئذ **مصححة** للمجاز ، مثال ذلك قوله تعالى : " **وما كان لنفس أن تؤمن إلا باذن الله** " (٤) أى بمشيئة الله تعالى ٠

وقوله تعالى : " **ألر كتاب أنزلناه لتخرجَ الناسَ من الظلماتِ إلى النورِ باذن ربهم إلى صراطِ العزيزِ الحميدِ** " (٥) ، أى بمشيئة ربهم ، أو بأمر ربهم ، فالإذن من مجاز الملازمة ، ومثله قوله تعالى : " **فهزموهم باذن الله** " (٦) أى بإرادته ومشيئته .

أما الظلمات والنور والصراط فمن مجاز المشابهة " **أى من المجاز الاستعارى القائم على المشابهة أساسا** " (٧)

أما نسبة الإخراج إليه صلى الله عليه وسلم من مجاز نسبة الفعل إلى سببه . (٨)

١ـ مفتاح العلوم / ١٧٢
٢ـ د٠ لطفى عبد البديع : فلسفة المجاز (ط ٢) ١٩٨٦ / ٢٢٧
٣ـ الاشارة الى الايجاز فى بع أنواع المجاز / ص ٢٥٨ وما بعدها
٤ـ سورة يونس / ١٠٠ ـ والاشارة الى الايجاز / ٢٧٦
٥ـ ابراهيم / (١) ـ السابق ٢٧٦
٦ـ البقرة / ٢٥١ ـ السابق / ٢٧٧
٧ـ الاشارة الى الايجاز / ٢٧٧
٨ـ السابق / ٢٧٧

٢- تسمية ابن السبيل فى قوله تعالى : " **وابن السبيل** " لملازمته الطريق كما يلزم الولد أمه . (١)

٣- التعبير بالمحل عن الحال ، لما بينهما من الملازمة الغالبة . (٢) كالتعبير باليد عن القدرة والاستيلاء ، وبالعين عن الإدراك ، وبالصدر عن القلب ، وبالقلب عن العقل ، وبالأفواه عن الألسن ، وبالألسن عن اللغات ، وبالقرية عن قاطنيها ، وبالساحة عن نازليها ، وبالنادي والندى عن أهلهما ، وبالغائط وهو المكان المنخفض عما يخرج من الإنسان ، لأنهم كانوا يقضون الحاجة فى الأماكن المنخفضة تسترا عن الناس ٠ (٣)

* أما التعبير بالأفواه عن الألسن ، فمثله قوله تعالى : " **من الذين قالوا آمنا بأفواههم ولم تؤمن قلوبهم** " تقديره : من الذين قالوا بألسنتهم آمنا (٤)
ومثله قوله تعالى : **وتقولون بأفواهكم ما ليس لكم به علم** " (٥) أى بألسنتكم ، وقوله عز اسمه : " **يقولون بألسنتهم ما ليس فى قلوبهم** " (٦)

*أما التعبير بالألسن عن اللغات ، فمثاله قوله تعالى : فإنما يسرناه بلسانك " أى بلغتك . (٧) وقوله :"بلسان عربى مبين" " **أى بكلام عربى مبين** ٠ (٨) وقوله تعالى : " **واختلاف ألسنتكم والوانكم** " أى واختلاف لغاتكم والوانكم ٠ (٩) وقوله : " **هو أفصح منى لسنا** " **أى هو أبين منى قولا وأوضح منى كلاما** " ٠ (١٠)

- وأما التعبير بالقرية عن قاطنيها ، ففى قوله تعالى : **واسأل القرية التى كنا فيها** " (١١)

- وأما التعبير بالساحة عن نازليها ، ففى قول الله تعالى : **فإذا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَاءَ صَبَاحُ المُنْذَرِين** " ومعناه فاذا نزل بهم ٠ (١٢) فعبر بالساحة عنهم للزومهم اياها٠

١- الأنفال / ٤١ والسابق / ٢٧٧ / ٢٧٨
٢- الاشارة الى الايجاز / ٢٨١
٣- السابق / ٢٨١
٤- المائدة / ٤١ – السابق ٢٨٣
٥- النور / ١٥ / السابق ٢٨٣
٦- الفتح / ١١ / السابق ٢٨٣
٧- مريم / ٩٧ والدخان / ٥٨ + السابق ٢٨٣
٨- الشعراء / ١٩٥ + السابق ٢٨٣
٩- الروم / ٢٢ + السابق ٢٨٤
١٠-القصص / ٣٤ + السابق ٢٨٤
١١-يوسف / ٨٢ + السابق ٢٨٤
١٢-الصافات / ١٧٧ – الاشارة الى الايجاز / ٢٨٤

* وأما التعبير بالنادِى والنَّدِىّ عن أهلها ، ففى قوله تعالى : " **فليدع ناديه** " أى فليدع أهل ناديه ٠ (١)

لغزوا للفرس

وفى قوله تعالى : " **وإذا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آياتُنَا بَيِّنَاتٍ قَالَ الَّذِينَ آمنُوا أىُّ الفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وأحْسَنُ نَدِيًّا** " معناه : واحسن أهل المجلس (٢)

وكذلك الأمر فى التعبير بالقرية عن قاطنيها ، كما فى قوله تعالى : واسأل القرية التى كنا فيها ٠ " (٣) ، فعبر عن الأهل بالقرية للزومهم إياها ٠

ويقول الإمام عبد القاهر فى الآية الكريمة :
فالحكم الذى يجب للقرية فى الأصل وعلى الحقيقة جر القرية ، والنصب فيها "**مجاز** " ولا ينبغى أن يقال : وجه المجاز فى هذا الحذف ، فالحذف **بمجرده** لا يستحق الوصف بالمجاز ، لأن الحذف إذا تجرد عن تغيير حكم من أحكام ما بقى بعد الحذف لم يسم مجازا ، ويمثل لذلك بقوله : إلا ترى أنك تقول : " **زيد منطلق وعمرو** " فتحذف الخبر ، ثم لا توصف جملة الكلام من أجل ذلك بأنه مجاز ؟ وذلك لأنه لم يؤد إلى تغيير حكم فيما بقى من الكلام ٠ (٤)

وحكم " **واسأل القرية** " حكم قولهم : " **بنو فلان تطؤهم الطريق** " يريدون أهل الطريق والرفع فى " **الطريق** " مجاز لأنه منقول إليه عن المضاف المحذوف الذى هو " الأهل" والذى يستحقه فى أصله هو الجر ٠ (٥)

ويزيد ذلك تقريرا : أن المجاز إذا كان معناه : " **أن تجوز بالشىء موضعه** وأصله ، فالحذف بمجرده لا يستحق الوصف به ، لأن ترك الذكر وإسقاط الكلمة من الكلام ، لا يكون نقلا لها عن أصلها وإنما يتصور النقل فيما دخل تحت النطق ٠ (٦) ، إذ ان من حق المحذوف أو المزيد أن ينسب إلى جملة الكلام ، لا إلى الكلمة المجاورة له ، فأنت تقول إذا سئلت عن " **سل القرية** " فى الكلام حذف ، والأصل أهل القرية ، ثم حذف الأهل ، تعنى حذف من بين الكلام ٠ (٧)

٤- ومنها " **التجوز** " بنفى النظر عن الإذلال والاحتقار ، لأن الاحتقار بالشىء

١- العلق – والسابق ٢٨٤
٢-مريم / ٧٣ – السابق ٢٨٤
٣-يوسف / ٨٢
٤-الأسرار ٤١٦
٥-الأسرار ٤١٦
٦-الأسرار ٤١٨
٧-الأسرار ٤٢٠

يلازمه في الغالب الإعراض عنه ، ومثاله ، قوله تعالى : " **ولا ينظر إليهم يوم القيامة** " (١)

٥- ومنها " **التجوّز** " بترك الكلام عن الغضب لأن الهجران ، وترك الكلام يلازمان الغضب غالبا ، ومثاله قوله تعالى : " **ولا يكلمهم الله يوم القيامة ولا يزكيهم** (٢)

٦- ومنها التعبير بالدخول عن " **الوطء** " ومثاله قوله تعالى : " **وربائبكم اللاتي في حجوركم من نسائكم اللاتي دخلتم بهن فإن لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم** " لأن الغالب من الرجل إذا دخل بامرأته أنه يطؤها في ليلة عرسها ٠ (٣)

٧- ومنها وصف الزمان بصفة ما يشتمل عليه ، ويقع فيه ، ومن ذلك قولهم : يوم بارد ، ويوم حار ، ويوم قرّ ، وليلة قَرّة ، والبرد والحر والقرّ صفات للهواء الذي يشتمل عليه النهار والليل ، ويقال يوم ماطر ، وليلة ماطرة ، وإنما المطر في اليوم والليلة ٠ (٤)

وقال " أبو عبيدة " : " **كل شيء يعمل فيه يصير العمل له** " (٥)
ففي قوله تعالى : " **مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف** " ، وصف اليوم بالعصف ، وهو صفة للرياح ، ويجوز أن يكون من مجاز الحذف ، تقديره : اشتدت به الرياح في يوم ذي ريح عاصف ٠ (٦)

٨- **وصف المكان بصفة ما يشتمل عليه ويقع فيه ملازما له ، كقوله تعالى :**
" **وهذا البلد الأمين** " (٧) وقوله عز وجل : " **إن المتقين في مقامٍ أمين** " (٨) وصفه بذلك وهو صفة لأهله ٠

ومنه وصف مكة " **بالتحريم** " في قوله تعالى : **إِنَّمَا أُمِرْتُ أَنْ أَعْبُدَ رَبَّ هَٰذِهِ الْبَلْدَةِ الَّذِي حَرَّمَهَا** ٠ " أي الذي حرم محرماتها كعضد شجرها واختلاء خلاها ، وتنفير صيدها ، والتقاط لقطتها إلا لِمُنْشد ، فالتحريم صفة شرعية لهذه الأفعال المكتسبة الواقعة فيها٠ (٩)

١- آل عمران / ٧٧ ـ والإشارة الى الايجاز / ٢٨٤
٢- البقرة / ١٧٤ ـ والإشارة الى الايجاز / ٢٨٦
٣- النساء / ٢٣ ـ والإشارة الى الايجاز / ٢٨٦
٤- الإشارة الى الايجاز / ٢٨٨
٥- مجاز القرآن لأبي عبيدة معمر بن المثنى / ج ١ / تحقيق محمد فؤاد سزكين- القاهرة ١٩٥٤ / ١٩٦٢ ص م ٢٧٩
٦- ابراهيم / ١٨ ـ الإشارة الى الايجاز / ٢٨٨
٧- التين / ٣ + السابق / ٢٩٠
٨- الدخان / ٥١ + السابق / ٢٩٠
٩- النمل / ٩١ + السابق / ٢٩٠

القرائن :

وإذا كان لا بد للمجاز من العلاقة ، كما بيننا ، فانه كذلك ، لا يستغنى عن القرينة ،ووظيفتها دائما أن تعين على أمن اللبس ، سواء أكان ذلك فى حقل البيان ، أم فى حقل النحو ، أم فى أى حقل آخر من حقول السيمياء ، وتدخل تحتها اللغة ، والأمارة الدالة على كل أمر هى " قرينة " وقد عرف عند النظر فى أصول القواعد أنه لا حذف الا بدليل ،أى بقرينة تدل على المحذوف بل ان قواعد التصريف تعتمد أحيانا على القرينة كفتحة العين فى (يسعون) تعد قرينة على الألف المحذوفه ، وضمة الواو فى (لتبلون) دليل على الواو المحذوفة ، وكسرة الميم فى (لترمن) قرينة على الياء المحذوفة، وهكذا ٠ (١)

إذن ، القرائن هى القانون الثانى للتجوز بعد " **العلاقات** " فى علم البيان ،ولا بد من تلمسها عندما يتطرق الاحتمال إلى النص ٠

وهى إما " **عقلية**" أو " **حالية** " تقوم على شواهد الحال ، أو دليل الحال والعرف كما نص عبد القاهر على ذلك ٠ (٢)

فإذا قلت : " **رأيت أسدا** " صلح هذا الكلام لأن تريد به أنك رأيت واحدا من جنس السبع المعلوم ، وجاز أن تريد به أنك رأيت شجاعا باسلا شديد الجرأة ،وإنما يفصل لك أحد الغرضين من الآخر " **شاهد حال** " وما يتصل بالكلام من قبل ومن بعد ٠ (٣) وشاهد الحال هنا مما يعتمد على العقل وسياق الكلام ومقامه ٠

وفى موضع آخر يقول :
ان حكم الاستعارة تجده فى دليل الحال والعرف مما يبين غرضك ٠ (٤)

والأمر نفسه نفهمه من حال المتكلم وواقع كلامه فى المجاز المرسل ، مثال ذلك قوله تعالى : " **يجعلون أصابعهم فى آذانهم** " ، أى أناملهم ، فالعلاقة هنا " **الكلية** " و" **القرينة** " هنا حالية ، أو عقلية لاستحالة إدخال الإصبع كله فى الأذن٠ (٥)

ثم هناك " **دلالة عقلية** " أخرى خاض فيها البيانيون ، وهى الدلالة " **اللزومية** " او دلالة " **لازم المعنى** " أو كما يسمونها فى النقد Connotation وتسمى فى البلاغة

١- د٠ تمام حسان : الأصول (ط ١) – دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب / ٤٧٢ / ٤٧٣
٢- الأسرار / ٢٤١ / ٢٤٣
٣- الأسرار ٢٤١
٤- الأسرار ٢٤٣
٥- راجع الأصول / ٣٧٤

" **المعنى البعيد** " وإنما جاء البعد من أمرين :
الأول : أن المعنى البعيد لا يأتى من الدلالة المباشرة للألفاظ ، فإذا قلت : " **فلانة بعيدة مهوى القرط** " فان الدلالة المباشرة للألفاظ (**أى المعنى القريب**) لا تتعدى " **بعهد مهوى القرط** " ، أما المعنى البعيد او لازم المعنى فانه "ارتباط ذهنى أو " "**استدعاء** " يجعل بعد مهوى القرط يشير أو يستلزم شيئا آخر هو طول الرقبة ٠

والأمر الثانى : أن البعد قد يأتى عن تدرج اللوازم الكثيرة فى الاستدعاء ، حتى يكون ما بين المعنى القريب ، وآخر معنى من اللوازم سفرا بعيدا ٠

وهذا ما سمى بالكناية البعيدة ، وهى التى ينقل منها إلى المطلوب بوساطة ، كقولهم كناية عن " الأبله " : (عريض الوسادة) فانه ينتقل من عرض الوسادة إلى عرض القفا ، ومنه إلى المقصود ، وهذا عكس الكناية القريبة ، وفيها ينتقل الى المطلوب بلا وساطة ٠ (١)

وتكون القرينة [**لفظية**] أى يتلفظ بها فى التركيب ، كقولنا : " **رعت الماشية الغيث** " ، والأصل : رعت الماشية النبات الذى سببه المطر ، فالعلاقة سببية " **والقرينة** " لفظية فى كلمة (**رعت**) لأن الغيث لا يرعى والقرائن اللفظية تكون عندما تقوم " **المفارقة** " بين اللفظ وبيئته فى التركيب ، يعلم بها ، أن التركيب غير حقيقى ، فتصبح " **المفارقة المعجمية** " قرينة المجاز المانعة من إرادة المعنى الحقيقى ، فالاستعارة فى قوله تعالى : " **أُولئك الذين اشتروا الضَّلالة بالهُدى ، فما ربحت تجارتهم** " نجد المفارقة قائمة بين " **اشتروا** " وبين " **الضلالة** " ، "**والهدى** " فعلم بقرينة هذه المفارقة أن لفظ " **اشتروا** " لا يراد به معناه الأصلى إنما أريد به معنى آخر مجازى هو معنى " **استبدلوا** " أو اختاروا **وعلى هذا تكون المفارقات المعجمية قرائن لفظية**٠ (٢)

وفى الاستعارة المكنية يحذف المشبه به ، ولكن يستعاض عنه بشىء من لوازمه ، وينسب هذا الكلام إلى " **المشبه** " فتقوم بينهما " **المفارقات المعجمية** " فإذا قلنا مثلا قول " **أبى ذؤيب** "

وَإذَا المَنِيَّةُ أنشَبَتْ أظْفَارَهَا : أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

١- الإيضاح جـ ٢ / ٤٥٨ / ٤٥٩
٢- راجع الأصول / ٢٧٢/ ٢٧٣ ـ (البقرة ١٦)

فقد حذفنا الأسد وهو صاحب الأظفار الذى جعل مشبها به ، ونسبت أظافره إلى المنية التى لا أظافر لها على الحقيقة ، فقامت المفارقة المعجمية بين المنية والأظفار قرينة على أن المراد معنى مجازي ، لا حقيقى ٠

وإذا قرأنا تحت عنوان "**مجاز الحذف**" قوله تعالى : " **واسأل القرية** " علمنا بقرينة المفارقة المعجمية بين " **اسأل** " ، " **والقرية** " أن المعنى مجازى لا حقيقى ، وعلمنا أن هناك محذوفا يدل على من يصح أن يتجه إليه السؤال ككلمة " **أهل** " أو " **سكان** " ٠

هذا وليس " **الترشيح** " ولا " **التجريد** " فى الاستعارة من قبيل القرائن لأنهما لا يكونان إلا بعد استيفاء القرينة ، أى بعد استيفاء قطبى " **المفارقة المعجمية** "

ففى قوله تعالى : " **أُولئِكَ الذين اشتَرَوُا الضَّلالة بالهُدَى ، فما رَبِحَتْ تجارتُهم** " ، استوفيت القرينة بوضع كلمة " الضلالة " إلى جانب اشتروا ، وقيام المفارقة المعجمية بينهما ، فلما جاء الفعل " **ربحت** " " **ترشيحا**" للاستعارة لمناسبته " للمشبه به " أو "**المستعار**" وهو " **اشتروا** " لم يعد هو القرينة لأن القرينة استوفيت قبل ايراده (١)

وفى قول " **المتنبى** " :

وَحَجَّبَتِ النَّوَى الظَّبيَّاتِ عَنِّى : فَسَاعَدَتْ البَرَاقِعُ والحِجَالاَ (٢)

ومعناه ، لما ارتحلوا حجبتهم النوى عن عينى ، فساعدت النوى ما كان يحجبهن عنى قبل من البراقع والخدور ٠

فقد استعار الظبيات للنساء ، وجعل القرينة " **مفارقة معجمية** " بين الظبيات والنوى ، فلما جاءت " **البراقع** " وهى ما يجعل على الوجه كالنقاب ، وكذلك " **الحجال** " وهى الخدور ، عدت تجريدا للاستعارة لأنها وردت بعد استيفاء القرينة ٠

قصارى القول : القرائن ضوابط ترد إليها مالها ، وتنفى عنها ما ليس منها ، وبالقرائن تكون الدلالة على الظاهر ردا على من زعم أن المجاز كذب ، متناسيا أنها وردت فى كتاب الله تعالى الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه٠

١- راجع للدكتور تمام حسان : الأصول / ٢٧٣ /٢٧٤

٢- ديوانه (بشرح العكبرى) جـ٣ / ٢٢٢

والنوى : الفراق – والظبيات جمع ظبية ، وقد استعيرت للنساء ٠

وانطلاقا من هذا كله ندرك حكما آخر من أحكام الاستعارة ، بوصفها مجازا وهو " **الفرق بينها وبين الكذب** " ، وهذا الفرق إنما يرتكز على مرتكزين : الأول : إنها مبنية على " **التأويل** " ، فان المستعير معنى لمعنى يدعى دخول المشبه في جنس المشبه به ، فالأسد المستعار للإنسان الشجاع على سبيل المثال له حقيقتان ,الحيوان المفترس ذو الأظفار والمخالب , والحيوان المؤتنس الجرئ , وهو بإعتبار الحقيقة الثانية يرادف الإنسان , وها هوذا معنى " **التأويل** " – والكذب لا يجرى فيه هذا التأويل .

والثاني : أن الاستعارة يذكر معها " **الدليل** " على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوضاع , ومسخ الحقائق , وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هي له من حيث تذكر " **القرينة** " على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها إصرار الكاذب على كذبه ,, لذا كان للقرنية الدور الأول , والأساس القوي في إدراك هذا الفرق .

والأمر نفسه ينطبق على " **مفهوم المبالغة** " التي نراها للاستعارة , فالمبالغة إنما هي من سبيل إرادة التوضيح والبيان , واستقصاء الصفة , وإنطباع الصورة في المخيلة , والوصول بالمعنى من خلال المجاز والاستعارة إلى أقصى ما يراد له من تأثير .

من هنا فقد نبه " **ابن قتيبة** " (١)إلى أن " المبالغة في التعبير طريقة متعارف عليها بين القائل والسامع له, فالسامع له يعرف مذهب القائل فيه . " فالعرب إذا أرادت تعظيم مَهْلك رجل عظيم الشأن , رفيع المكانة , عام النفع , كثير الصنائع , تقول :" أظلَمت الشمسُ له , وكَسَفَ القمرُ لِفَقْده , وبكته الريح , والبرق , والسماء , والأرض " يريدون " **المبالغة** " في وصف المصيبة به وأنها قد شملت , وعمت , وليس ذلك بكذب , لأنهم جميعا متواطئون عليه والسامع له يعرف مذهب القائل فيه "(٢).

وهذا كله ما يفسره كلام الأمام عبد القاهر في الأسرار ,إذ قال :

وأما مراد من قال :" خير الشعر أكذبه , فلأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلا ونقصا , وانحطاطا , وارتفاعا بأن ينحل الوضيعَ صفة من الرفعة هو منها عارٍ , أو يصف الشريف بنقص وعَار , فكم جَوَادٍ بَخَّلَهُ الشعرُ , وبخيل سَخَّاه , وشجاع وَسَمَهُ بالجُبْن , وجبان ساوي به الليث , ودنى أوطاه قمّةَ العَيُّوق , وغبي قضى له بالفهم , وطائش ادّعى له طبيعة الحُكْم , ثم لم يعتَبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقده دنانيره ,وتنشر ديباجته , ويفتق مِسْكه , فَيَضُوعُ أريجُهُ (٣).

١- راجع تأويل مشكل القرآن / ١٦٩/ ١٦٨ .
٢- تأويل مشكل القرآن / ١٦٧/ ١٦٨.
٣- الأسرار /٢٧١.

وإنهم لم يقولوا : " **خير الشعر أكذبه** " , وهم يريدون كلاما غُفْلا ساذجا , يكذب فيه صاحبه , ويفرط , نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة , ويقول للبائس المسكين :" **إنك أمير العراقين** " ولكن ما فيه صنعة يُتَعَمَّلُ لها , وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة , وفهم ثاقب , وغوص شديد (١).

إذن أمر الإبداع مرتبط عند شيخنا بإزاحة الواقع الخارجي ليحل محله تصويره وإعمال المخيلة فيه , حينئذ يتخطى الشاعر حاجز المدركات العقلية والواقعية ليعبر عن صدق فني لا صدق واقعي صرف , والصدق هنا يمثل موقف الأديب , وقدرته على الإحساس بالمواقف , فيواجهنا بإنطباع جديد , ورؤية شعرية قادرة على الاستحواذ على نفوسنا , فنتناغم مع الرؤية الجديدة وقد رسم أبعادها الخيال الشعري, الذي لا تستوعبه قسمة , ولا يحده حدود .

نعود فنقول :

القرينة إذن أشبه " **بالاستدراك** " على الكذب , لدفع ما يداخل الكلام المجازي منه , وقد فرق البلاغيون بين الكذب والمجاز " **بالتأويل** " , وهو إرادة خلاف الظاهر , وبنصب " **قرينة** " على أن المعنى الحقيقي غير مراد , فالمتجوِّز " **مُؤَوِّل** " لكلامه , وناصب لقرينه تدل على أن الظاهر غير مراد بخلاف الكاذب , فإنه يدعى الظاهر , ويريده ,وإذا لم توجد القرينة حينئذ في المجاز يأتي مصطلح يملأ فراغها , وهو " **التأويل** " (٢).

ولعل هذا , مانصره عبد القاهر في " **الأسرار** " " فالمبطل والكاذب لا يتأول في إخراج الحكم عن موضعه , إعطائه غير المستحق , إذ إنه يدعى الأمر على ما وضعه تلبيسا وتمويها , بل يثبت القضية من غير أن ينظر فيها من شئ إلى شئ , ويرد فرعا إلى أصل , وتراه أعمى أكمه يظن ما لا يصح صحيحا , وما لا يثبت ثابتا , وما ليس في موضعه من الحكم موضوعا موضعه , وليس هو من التأول في شئ "(٣).

١- الأسرار/٢٧٥ .
٢- الدكتور لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز (ط١) ص ١٦١ /١٦٢ .
٣- راجع الاسرار / ٣٨٦ .

ولعل هذا مؤدي ما قاله " **فخر الدين الرازي** " من بعد الإمام عبد القاهر في الفرق بين المجاز والكذب والدعوى الباطلة , فإن المبطل إذا أخرج الحكم عن موضعه , وأعطاه غير المستحق لم يعرف أنه إنما أعطاه لكونه فرعا لأصل , بل يجزم بأن ثبوت الحكم في ذلك الموضع ثبوت " **أصلي** " , وكذلك " **الكاذب** " يدعى الأمر على ما وضعه , وليس هو من التأول في شئ (١).

ولم لا ؟ والمجاز لم يكن مجازا , لأنه إثبات حكم لغير مستحقه , بل لأنه إثبات الحكم لما لا يستحق بسبب ما بينه وبين المستحق من المناسبة وهذا ما نص عليه الرازي أيضا (٢).

وعلى هذا , فالعبارة المجازية " **صدق** " بدليل " **القرينة** " المانعة من إرادة المعنى الأصلي أو الظاهري للعبارة , إذن هي وسيلة لنفي صفة الكذب عن المجاز وكأني بها بمثابة الدرع الواقي من الطعن في المجاز بالكذب ," **ولعل الباعث على إدخال مفهوم القرينة في حدود المجاز إنما هو باعث خلقي , وبمعنى أوسع هو باعث ديني** " (٣).

ولقد تأكد لنا هذا عند " **القزويني** " حيث قال :
وإذا قد عرفت معنى " **الاستعارة**" , وأنها " **مجاز لغوي** " فاعلم أن الاستعارة تفارق " **الكذب** " من وجهين :

الاول : بناء الدعوي فيها على " **التأويل** " , ونصب " **قرينه** " على أن المراد بها غير ظاهرها , فإن الكاذب يتبرأ من التأويل , ولا ينصب دليلا على خلاف زعمه .

والثاني : أنها لا تدخل في " **الأعلام** " لما سبق من أن الاستعارة تعتمد إدخال المشبه في جنس المشبه به , والعلمية تنافي الجنسية , ولا اشتراك بين معنى العلم وغيره إلا فى مجرد التعيين ، اللهم إلا إذا تضمن العلم" **وصفية** " لسبب خارج كتضمن اسم " **حاتِم** " معنى الجود , و"**مادِر**" معنى البخل , وما جرى مجراهما . (٤)

١- فخر الدين الرازي : / نهاية الايجاز / ١٦٩- والملاحظ انه يحذو حذو عبد القاهر .
٢- راجع نهاية الايجاز / ١٦٩ .
٣- راجع للدكتور مهدي صالح السامرائي : تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية (طالمكتبالاسلامي بدمشق) ١٩٧٧/ ص ١٣٤ وما بعدها – ويرى الدكتور السامرائي أن مفهوم القرينة قد انفرد بها الفكر البلاغي العربي على عكس ما نجده من افتقاد هذا المفهوم عند ارسطو وكلامه عن المجاز (راجع ص ١٣٣).
٤- الايضاح /ج٢/٤١٧ .

وجدير بالذكر أن إدراك " **العلاقات**" و" **القرائن** " , والتراكيب , وطبيعة تكوينها إنما مرجعه إلى " **الحس** " , ومن ثم , قال " **ابن خلدون** " :هذا هو الإعجاز الذي تقتصر الأفهام عند دركه , وإنما يدرك بعض الشئ منه من له ذوق بمخالطة اللسان العربي وحصول ملكته , فيدرك من إعجازه على قدر ذوقه , فلهذا كانت مدارك العرب الذين سمعوه من مبلغه أعلى مقاما في ذلك , لأنهم فرسان الكلام وجها بذته ,والذوق عندهم موجود بأوفر ما يكون وأصحّه (١").

ولقد لفت " **الخطابي** " (٣٨٨هـ) إلى أهم وجه من وجوه الإعجاز , وذلك صنيعه في القلوب لدى السماع , وتأثيره في النفوس , مستشهدا بقصة إسلام عمر بن الخطاب رضي الله عنه , مقدما لذلك بقوله :

" قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس , فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم , وذلك صنيعه بالقلوب , وتأثيره في النفوس , فإنك لا تسمع كلاما غير القرآن , منظوما ,ولامنثورا إذا قرع السمع خلص له إلى القلب اللذه والحلاوة في حال "(٢).

ومن كلام العرب عنه قولهم :" **إن بعض الناس أحسن إحساسا له من بعض** " (٣)

ومن بعد " **الخطابي** " ارتأي صاحب " **دلائل الإعجاز أن الاستعارة والكناية , والتمثيل , وسائر ضروب** " **المجاز**" تدخل في جملة ما به القرآن معجز " إذ يقتضي دخول " **الاستعارة** " ونظائرها فيما هو به معجز , وذلك لأن هذه المعاني التي هيب " **الاستعارة** " ,و " **الكناية** " ,و" **التمثيل** " ,وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم ,وعنه يحدث وبه يكون , لأنه لا يتصور أن يدخل شئ منها في الكلام وهي أفراد لم يتوج فيما بينها حكم من أحكام النحو "(٤).

١- ابن خلدون : المقدمة ٤٥٩ .
٢- بيان إعجاز القرآن للخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم) ص ٦٤ .
٣- السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ج٢/ط٢/٢٠٩ .
٤- الدلائل : ص ٣٩٣.

الأسباب الدافعة إلى التجوز :

ولعل حاجتنا إلى المجاز ، وإلى معرفة الأسباب الدافعة اليه ، وإلى التغيّر الدلالى بشكل عام من الضرورة بمكان ، إذ إن ألفاظ اللغة " **متناعية** " وأن المعانى " **غير متناهية** " (١) ، كما سبق أن أومأنا إلى ذلك ، ومن المحال أن تستطيع لغة ما أن تقدم لفظا منفصلا لكل معنى يرد على الخاطر ، ولأن الذاكرة الإنسانية ذات طاقة اختزانية معينة لا تمكنها من استيعاب ما **لا يقع تحت الحصر من الألفاظ** ، فإذا كان ذلك كذلك ، فلا بد من التوسع فى استعمال **اللفظ** بأن **نجوز** به معناه الحقيقى الذى كان له بأصل الوضع ، ونستعمله بواساطة هذا " **الجواز** " أو المجاز ، تطبيقا لفكرة الإقتصاد فى الاستعمال اللغوى ، وأى اقتصاد أفضل من أن يعبر بالقليل من الألفاظ عن الكثير من المعانى ؟ (٢)

ولعلى أرى هذه الفكرة هى التى حدت بالإمام عبد القاهر – صدد حديثه عن الفصاحة والبلاغة – فى كتابه الدلائل إلى أن يقول فى أكثر من موضع " **إن المعانى لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ** " (٣)

وقد يتوهم من يسمع ذلك أن المزيّة فى حاق **الألفاظ** يعنى فى اللفظ حقيقة وهو أمر لا صحة له ، ولم لا ؟ ، وقد أصبح كالمواضعة بين العلماء – كما يقول عبد القاهر نفسه : " **أن يقولوا اللفظ ، وهم يريدون الصورة التى تحدث فى المعنى والخاصة التى حدثت فيه .** " (٤)

وانطلاقا من هذا ، فلست أرى تزايد الألفاظ هنا إلا عبارة عن [**الصور**] وهيئات التراكيب على اختلافها ، تلك التى يعبر بها عن **المعنى الواحد** ، والتى لا سبيل إليها إلا بتلكم الاستعارات والمجازات ، وقد أخذت موقعها اللائق بها فى سياقها ، فالصورة هى التى تجعل المعانى " **تتزايد** " نظرا لما تخلعه عليها من دلالات ثوان ، وهو ما سماه عبد القاهر [معنى المعنى] ، لذا ، كانت صورة المعنى هى وجه المفاضلة بين الكلام ، واليها ترد المزايا فيه ، وهذه الصورة اللفظية ، وتلك الألفاظ المنطوقة ما هى إلا دليل على صورة المعنى النفسى.

١- راجع ما قاله الرمانى فى ثلاث رسائل / ١٠٧
٢- راجع ما كتبه الدكتور تمام حسان فى كتابه الأصول / ٣٢٦
٣- الدلائل / ٦٣ / ٢٩٢ / ٣٩٤ / ٣٩٥
٤- الدلائل / ٤٨٢

يقول عبد القاهر فى تعليقه على عبارته السابقة :

" وهذا الكلام اذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل " تزايد الألفاظ " عبارة عن المزايا التى تحدث فى توخى معانى النحو وأحكامه ، فيما بين الكَلِم ، لأن التزايد فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، ونطق لسان محال . " (١)

هذا ، ولعل عبارة عبد القاهر : " **المعانى لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ** " هى صدى لما قرره من قبله " **القاضى عبد الجبار** " فى كتابه [**المغنى**] ، إذ قال : " " ..... **على أنا نعلم أن المعانى لا يقع فيها تزايد ، فإذن يجب أن يكون الذى يعتبر ، التزايد عند الألفاظ التى يعبر بها عنها ....** " ذكر القاضى عبد الجبار ذلك فى الفصل الذى عقده لبيان الوجه الذى يقع التفاضل فى فصاحة الكلام . (٢)

ولعل هذا أيضا ما قرره من قبل عبد القاهر " **أبو عيسى الرمانى** " الذى قال فى "رسالته " فى إعجاز القرآن : " **دلالة الأسماء والصفات متناهية أما دلالة " التأليف " فليس لها نهاية " (٣)**

وها هوذا السبب الذى دفع الإمام عبد القاهر إلى أن يعقد فصلا كاملا فى كتابه الدلائل للموازنة بين " **المعنى المتّحد** " ، " **واللفظ المتعدد** " منتهيا الى القول فى معنى " **الصورة** " متكئا فى ذلك على أساس وضعه لنفسه إذ قال :

" لو كان المعنى يكون معادا على صورته وهيئته ، وكان الآخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ ، لكان الإخفاء فيه محالا ، لأن اللفظ لا يخفى المعنى ، وإنما يخفيه إخراجه فى (صورة) غير التى كان عليها " (٤) وها هوذا ما يعنيه مفهوم التصوير عنده ، وما تعنيه وظيفة المجاز وحاجتنا إليه . وقد اختتم ما قاله بباقات من الشعر حافلة بالمجاز والاستعارات (٥) مردفا قوله :
" " وجملة الأمر ، انا ما رأينا عاقلا اطرح النظم والمحاسن التى هو السبب فيها من الاستعارة ، والكناية والتمثيل ، وضروب المجاز ، والإيجاز ، وصد بوجهه عن جميعها ، وجعل الفضل كله ، والمزية أجمعها فى سلامة الحروف مما يثقل ، كيف ؟ وهو يؤدى إلى السخف والخروج من العقل كما بينا " (٦)

ثم ان من شأن هذه الأجناس " **أن توجب الحسن والمزية ، وأن المعانى تتصور من أجلها بالصور المختلفة ، وان العلم بايجابها ذلك ثابت فى العقول ، ومركوز فى غرائز النفوس " (٧)**

١- الدلائل / ٣٩٥
٢- المغنى / جـ ١٦ / ١٩٩
٣- ثلاث رسائل / ١٠٧
٤- الدلائل / ٥٠٩
٥- الدلائل / ٥١٢ / ٥١٢
٦- الدلائل / ٥٢٤
٧- راجع الدلائل / ٥٢٧

قصارى القول :
الصور تتعدد للمعنى الواحد ، لأن المعانى لا تتزايد ، كما مر بنا ، وإنما الذى يزيدها ، ويخيلها وينميها ، هذا الصبغ البيانى الذى تصوغه يد شاعر صناع ماهر ، مما يزيد محصولها الشعرى ، وبما يتوخى فى تأليفها ونظمها من معانى النحو وأحكامه ، وهذا ما يفسره لنا قول الإمام عبد القاهر :

" **ان فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم ، والوقوف على حقيقته** " (١) وقد اختص " **الاستعارة** " بذلك لأنها أشهر أنواع المجاز ، لأن المجاز ليس هو بشىء غيرها ، وإنما الفرق أن المجاز أعم (٢) كما سبق أن ذكرنا ذلك فى أكثر فى موضع.

ولعلى أرى أن ما قاله عبد القاهر ليس بعيدا عن ما قاله " **ريتشاردز** " فى العصر الحديث : " إذ ليس للكلمات صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها ، أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة ، أو عدمها ، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التى توجد فيها . (٣)

٢- وقد تكون الحاجة الى المجاز " **لِلُطْف فيه**(٤) " لدى " **السيوطى** " أو لما فيه من " **تلطيف**": يقول :

وأما " التلطيف " فتقول : " " **أنه لا شوق إلى الشىء مع كمال العلم به ، ولا كمال الجهل به ، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخر ، فتتعاقب اللذات والآلام ، ويكون الشعور بتلك اللذات أتم ، وعندها ، فالتعبير بالحقيقة يفيد العلم ، والتعبير بلوازم الشىء الذى هو " المجاز " يفيد العلم بالتمام ، فيحصل " دغدغة نفسانية " فكان المجاز آكد وألطف** " (٥)

ولعل هذه الفقرة من كلام " **السيوطى** " عن مسألة التلطيف فى المجاز ، هى موجز لما قاله " **فخر الدين الرازى** " فى كتابه [**المحصول فى علم الأصول**] (٦) وقد أوردنا ما كتبه الرازى كاملا فيما خصصناه من مبحثنا عن " **قيمة الاستعارة** " (٧)

وأعتقد أن " **الدغدغة النفسانية** " تلك التى يتحدث عنها " **الرازى** " بوصفها أثرا

١- الدلائل / ٩٩ / ١٠٠
٢- الدلائل / ٤٦٢ + الأسرار / ٢٩
٣- مبادىء النقد الأدبى لريتشاردز / ١٩٠
٤- المزهر / جـ١ / ٣٦١
٥- المزهر / جـ١ / ٣٦١
٦- حققه الدكتور جابر فياض العلوانى – مطبوعات جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية بالرياض / ط ١٩٨٠-
٧- راجع ذلك فى موضعه

آثار الاستعارة ، والمجاز ، انما تنتج من أن الاســـتعارة يجمع الذهن بوساطتها فــى الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، بحيث أضحت الاستعارة علـى حد قول " ريتشاردز " وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها فى نسيج التجربة الشعرية عدد كبير من العناصر المتنوعة , وإن أثرها إنما ينجم عن هذا التنوع الموحد فـي وعائها (١).

إنها تنسق بين عدد كبير من الدوافع – الواعي منها وغير الواعي – وإن التوفيق والتوازن بين الدوافع مما يزيل التوتر , والتضارب , فيما بين طرفيها , ومما يدفع إلى الارتياح و الاتساق النفسي .

وإني لأرى أن ها هوذا " **التطهير** " بعينه بالمفهوم الأرسطي , والذي ينتج من اتحاد الدوافع المتضاربة , والتوازن بين الأضداد في هيئة استجابة موحدة منظمة .

ذلك لأن استجابتنا لا تتحقق من خلال مجري واحد ضيق ,ولكن من خلال مجار عدة , وحينئذ تكون استجابتنا خالية من المصلحة , فالحالة الذهنية التي تخلو من المصلحة هي حالة عدم رؤية الأشياء من زاوية أو وجهه واحدة فقط , وها هي ذي وظيفة المجاز وقيمته (٢)

أو بمعنى آلأخر : إن الاستعارة تكشف وتحجب في آن, فتتعاقب اللذات والآلام بين ما اكتشف منها , وبين ما ينبغى السعي لاكتشافه من مكنون أسرار التقاء طرفيها في وعائها وقد اتحدا رغم تباينهما , مما يحدث الارتياح , والانطلاق والاتساق النفسي , أو الدغدغة النفسانية والراحة والوجدانية .

من هنا يتحقق الصدق الفني الذي يعنى إمكان قبول الأشياء التي يخبرنا بها الكتاب والشعراء والتي لا مطابقة بينها وبين الواقع الخارجي أو الفعلي , وإن الصدق هنا هو الضرورة الباطنة , التي تثير استجابتنا المنظمة ,والتي تبعث النشاط في روح الإنسان بأسرها , وهذا كله ما يجسد لنا معنى إخلاص الشاعر لفنه , وصدقه لتجربته.

إنها " **النشوة** " التي تزيل الحيرة , والتي نرى من خلالها صميم الأشياء وملامحها عبر الفن , والتي تثبت أن اتصالنا بالحقيقة قد زاد , وهذا كله يعيد إحساساتنا لقواها الطبيعية الكاملة , وتوازنها الثابت .
وإن هذا كله ما يفسر لنا السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أي اثر في نفوسنا حينما تبدو غاية الصور فيها جلية واضحة أكثر مما ينبغي .

١- راجع مبادئ النقد الادبي /٣١٠
٢- السابق / ٣٢٢.

٣- ومن أسباب وقوع المجاز في اللغة أيضا , ثقل الحقيقة على اللسان , فلفظ (**الخفنقيق**) وهو اسم للداهية ,أو المصيبة يعدل عنه لثقله إلى لفظ يكون سهلا على الناطق , بينه وبين معنى اللفظ السابق علاقة , كلفظ (**الموت**) مثلا , فيقال : وقع في الموت , وهم يريدون مصيبة شديدة , ولعل استعمال ما له دلالة على المعنى نفسه , أو ما هو قريب منه , مما يكون له أثر في التغير الدلالي , وفي حياة بعض الألفاظ ,وموت أخرى , إذ إن العامل الصوتي يؤثر حتما في هجر استعمال بعض الألفاظ (١).

٤- ومن الأسباب أيضا أن يكون معنى اللفظ حقيرا , ويدعو إلى النفور والاشمئزاز , فيعدل عن لفظ الحقيقة إلى لفظ مجازي , كالتعبير بالغائط عن قضاء الحاجة ,والأصل في الغائط – كما سبق أن ذكرنا – أنها للمكان المنخفض من الأرض , ويسمى هذا النوع من التغير الدلالي " **بالتغير الانحطاطي** " , حيث تضفي الموضوعات المثيرة للاشمئزاز على الألفاظ المستعملة فيها ظلالا من الضّعة , والانحطاط , فتميل الجماعة الكلامية إلى هجْر هذه الألفاظ , واستخدم المجازات بدلا منها , ثم يصيب هذه المجازات المقبولة نسبيا مع كثرة الاستعمال ما أصاب الأولي فتهجر بالتالي إلى مجازات أكثر جِدة (٢).

من ذلك أيضا – مراعاة لمشاعر الآخرين – أن يقال للأطرش : ثقيل السمع , والضرير بصيرا , ولمن مات اختاره الله إلى جواره , وهكذا (٣).

٥- ومنها أن يكون فى المجاز تعظيم , كقولك , لمن تخاطبه معظما : سلام على المجلس العالي , فإن فيه تعظيما بخلاف قولك : سلام عليك , وهو من قبيل إطلاق اسم المحل على الحال في المجاز المرسل (٤).

وفي باب " **معرفة الألفاظ الإسلامية** " في المزهر السيوطي , ندرك أن صنوفا من التغير الدلالي تعتري بعض الألفاظ لأسباب اجتماعية , ودينية , وثقافية ترتبط بحياة الجماعة الناطقة باللغة ,وتجاربها المتجددة ,ولقد عول " **السيوطي** " في ذلك على ما قاله " **ابن فارس** " في فقه العربية – باب الأسباب الإسلامية – يقول ابن فارس :

١- الامدي : الاحكام : ج١ / ٦٣.
٢- السابق /٦٣ – وراجع دراسة المعنى عند الاصوليين للدكتور طاهر حمودة/١١٥ /١١٦ .
٣- الاصول / ٣٢٦.
٤- الإحكام في اصول الأحكام / ج١/٦٣+ وانظر المزهر ج١/٣٣٢/٣٣٤.

كانت العرب في جاهليتها على إرث من إرث آبائهم في لغاتهم ، وآدابهم ، ونسائكهم فلما جاء الله تعالى بالإسلام ، حالت أحوال ، ونسخت ديانات ، وأبْطلت أمور ونقلت من اللغة ألفاظ من مواضع إلى مواضع أخر ، بزيادات زيدت ، وشرائع شرعت ، وشرائط شرطت ، فعفى الآخر الأول ، فكان مما جاء في الإسلام ذكر المؤمن ، والمسلم ، والكافر ، **والمنافق** ، وان العرب إنما عرفت **المؤمن** من الأمان والإيمان ، وهو التصديق ، ثم زادت الشريعة شرائط وأوصافا بها سمى المؤمن بالإطلاق مؤمنا ، وكذلك الإسلام ، **والمسلم** ، ، إنما عرفت منه إسلام الشيء ، ثم جاء في الشرع من أوصافه ما جاء ، وكذلك كانت لا تعرف من الكفر إلا الغطاء والستر ، فأما **المنافق** فاسم جاء به الإسلام لقوم أبطنوا غير ما أظهروه ، وكان الأصل من نافقاء اليربوع ، ولم يعرفوا في **الفسق** إلا قولهم : فسقت الرطبة ، إذا أخرجت من قشرها ، وجاء الشرع بأن الفسق الإفحاش في الخروج عن طاعة الله تعالى .

ومما جاء في الشرع **الصلاة** ، وأصله في لغتهم " **الدعاء** " وكانوا يعرفون الركوع والسجود وان لم يكن على هذه الهيئة ، قال أبو عمرو : أسجد الرجل : طأطأ رأسه وانحنى وأنشد : فَقُلنا له : أَسْجِدْ لليلى فأسْجَدا ، يعنى بعيرها ، أنه طأطأ رأسه لتركبه ، وكذلك **الصيام** ، أصله عندهم الإمساك ، ثم زادت الشريعة النية ، وحظرت الأكل والمباشرة ، وغيرها من شرائع الصوم ، وكذلك **الحج** ، لم يكن فيه عندهم غير القصد ، ثم زادت الشريعة ما زادته من شرائط الحج وشعائره ، وكذلك **الزكاة** لم تكن العرب تعرفها إلا من ناحية النَّماء ، وزاد الشرع فيها ما زاد .

وعلى هذا سائر أبواب الفقه ، فالوجه في هذا إذا سئل الإنسان عنه أن يقول فيه اسمان : " **لغوى** " و " **شرعى** " ويذكر ما كانت العرب تعرفه ، ثم جاء الإسلام به. (١)

وممن أشار إلى ذلك من الأصوليين " **ابن برهان** " حيث ذهب إلى أن السماء الشرعية قد نقلها الرسول عليه السلام من اللغة إلى الشرع ، ولا تخرج بهذا النقل عن أحد مسمى كلام العرب وهو **المجاز** ، وكذلك كل ما استحدثه أهل العلوم والصناعات من الأسامى ، كأهل العروض والنحو والفقه ، وتسميتهم النقض ، والمنع والكسر ، والقلب وغير ذلك ، والرفع والنصب ، والخفض ، والمديد والطويل – وقال : وصاحب الشرع إذا أتى بهذه الغرائب التى اشتملت الشريعة عليها من علوم حار الأولون والآخرون في معرفتها مما لم يخطر ببال العرب ، فلا بد من أسامى تدل على تلك المعانى . (٢)

٦-وقد تكون الحاجة إلى المجاز لتحقيق شيء من البديع لا يتحقق بلفظ الحقيقة كالمجانسة والمقابلة والسجع ووزن الشعر . (٣)

١- راجع في المزهر / ٢٩٤ وما بعدها
٢- المزهر / ٢٩٨ / ٢٩٩
٣- الأمدى / الأحكام / جـ ١ / ٦٣

وإيمانا بأهمية المجاز ودوره فى اللغة ، وتطورها الدلالى ، فلقد انعقد إجماع الثقات من العلماء على قياسية المجاز ، والاستعارة ، والكناية ، فلا بأس من استخدام هذه الأساليب فى اللغة العربية متى تحققت العلاقات والشروط التى جرت عادة العرب أن يعتمدوا عليها ، ويراعوها فى تعبيرهم المجازى ، ومتى كانت ملائمة مع الذوق العربى السليم ، ومستمدة عناصرها من أمور مألوفة فى البيئات العربية ، ولكن متى وجد لتعبير منها نظير فى كلام الفصحاء من العرب كان الأفضل والأصح العدول عنه إلى ما يماثله فى كلامهم . (١)

ومن هنا ، " **كان المجاز** " وعلى وجه خاص " **الاستعارة** " دليلا على كفاية اللغة العربية ، فدقة قواعدها ، وغزارة مفرداتها ، وخصب مناهجها فى الاشتقاق وقياسية أوزانها ، واختصاص كثير من هذه الأوزان بالدلالة على معان معينة ، وسعة صدرها حيال التعريب ، والمجاز ، والكناية ، وشدة حرصها على جمال الأسلوب ، وبلاغة العبارة ، وتوخيها الوصول إلى الغرض من أقرب طريق ، وأكثرها ملاءمة لمقتضيات الأحوال ، ان ذلك كله ، وما إليه لأوضح دليل على أنها من أعظم اللغات كفاية وأكثرها مرونة ، وأقدرها على التعبير على مختلف فنون القول . (٢)

ولا تسمى اللغة العربية – فيما يرى الأستاذ **العقاد** – بلغة المجاز لكثرة التعبيرات المجازية فيها ، لأن هذه التعبيرات قد تكثر فى لغات كثيرة من لغات الحضارة ، وإنما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز ، لأنها تجاوزت بتعبيرات " المجاز " حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعانى المجردة ، فيستمع العربى الى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة ، إلا ريثما ينتقل منها الى المقصود من معناه ، فالقمر عنده بهاء ، والزهرة نضارة ، والغصن اعتدال ورشاقة ، والطود وقار وسكينة ، وهكذا . (٣)

وإذا كان الأستاذ العقاد يرى أن التعبيرات المجازية قد تكثر فى لغات كثيرة من لغات الحضارة ، إلا أن "**السيوطى** " يرى أن غير العرب لم تتسع فى المجـــاز اتســاع العرب ، ألا ترى انك لو أردت أن تنقل قوله تعالى : " **فضربنا على آذانهم فى الكهف** "، لا عَتَاصَ ذلك على نَاقِله ، وما أمكن الا بمبسوط من القول ، وكثير من اللفظ ولو أردت أن تنقل قوله تعالى : " **وإمَّا تخافنّ مِنْ قومٍ خِيانـةً فانبذْ إليهم على سَوَاء**" (٥) لم تستطع أن تأتى لهذه بألفاظ مؤدية عن المعنى الذى أودعته حتى تبسط

١- الدكتور عبد الواحد وافى / راجع " فقه اللغة " (ط ٥) / ١٣٨
٢- راجع السابق / ص ١٣٨ / ١٣٩
٣- الأستاذ العقاد / انظر " اللغة الشاعرة " مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية / ٤٦ / ٤٧
٤- الكهف / ١١
٥- الأنفال / ١٥٨

مجموعها ، وتصل مقطوعها ، وتظهر مستورها فتقول : ان كان بينك وبين قوم هدنه وعهد ، فخفت منهم خيانة ونقضا ، فاعلمهم انك نقضت ما شرطته لهم ، وآذنهم بالحرب ، لتكون أنت وهم فى العلم بالنقض على الاستواء . (١)

وقال بعض علمائنا حين ذكر ما للعرب من الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير وغيرها من سنن العرب فى القرآن ، قال : وكذلك لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقله إلى شيء من الألسنة ، كما نقل الإنجيل عن السريانية إلى الحبشية والرومية ، وترجمت التوراه والزبور وسائر كتب الله عز وجل ، لأن غير العرب لم تتسع فى المجاز اتساع العرب (٢)

قال بن فارس : فأين لسائر الأمم ما للعرب ؟ ومن ذا يمكنه أن يعبر عن قولهم : كثرة ذات اليد ، ويد الدهر ، ومَجَّتْ الشمس رِيقَها ، وهو رحب العَطَن ، وغَمْر الرِّداء ، وهو شَرَّاب بأَنْقع ... الخ (٣)

والسؤال الآن الذى ينبغى أن نطرحه فى نهاية هذه الرحلة مع " **المجاز** " ، هل كان " **لأرسطو** " أثر فى مفهوم **عبد القاهر** وغيره للمجاز والاستعارة ؟

والإجابة للدكتور طه حسين من خلال قراءة له فاحصة واعية لكتاب أسرار البلاغة خاصة ، إذ يكاد يجزم بأن عبد القاهر قرأ الفصل الذي عقده " **ابن سينا** " (٤٢٨ هـ)للعبارة , وحاول أن يدرسه دراسة نقد وتمحيص , وقد تمخض ذلك عن تقسيم عبد القاهر المجاز إلى " **لغوي**" و" **عقلي**" ثم قسم المجاز اللغوي إلى نوعين : أحدهما , يقوم على التشبيه , وهو " **المجاز الاستعاري**" وأما الآخر , فهو عبارة عن كل لفظ استعمل مكان لفظ آخر لصلة وعلاقة بينهما , وهو المجاز المرسل .

ثم يستطرد الدكتور طه حسين في تفسير رأيه بقوله :
وبعد :" **فنحن نعرف مجاز " ارسطو " الذي يجيز إطلاق اسم الجنس على النوع , واسم النوع على الجنس , واسم النوع على النوع , ومجاز أرسطو هذا , هو ما يسميه عبد القاهر " مجازاً مرسلا "** .

١- المزهر/ج١/٣٢٢/٣٢٣.
٢- المزهر /ج١/٣٢٢.
٣- راجع المزهر/٣٢٦/٣٢٧- " وشَرَّابٌ بِأَنْقَعَ " من أمثال العرب ويضرب للرجل الذي جرب الأمور ومارسها , والأصل فيه أن الدليل من العرب إذا عرف المياه في الفلوات ووردها وشرب منها حذق سلوك الطريق التي تؤديه إلى البادية , وانقع جمع نقع وهو الماء في الغدير يستنقع فيه الماء.

وأما المجاز الذي يقوم على التشبيه , والذي يسميه " **ارسطو** " (**صورة**), فيسميه عبد القاهر (**استعارة**) ,وهو لفظ كان القدماء يطلقونه على المجاز بكافة أنواعه .

ولكي يقرر عبد القاهر مذهبه هذا , تعمق دراسة المجاز والتشبيه تعمقا لم يسبق إليه , ولكن من غير أن يخرج بحال من الحدود التي رسمها (**ارسطو**) أما (**المجاز العقلي**) , فهو من ابتكار عبد القاهر , ويصح أن نسميه (**المجاز الكلامي**) (١).

<u>ولكن بم يعلم الفرق بين الحقيقة والمجاز ؟</u>

يقول السيوطي (-٩١١هـ) مجيبا عن هذا السؤال : قال القاضي عبد الوهاب في كتابه الملخص :" **أعلم أن الفرق بين الحقيقة والمجاز , لا يعلم من جهه العقل ولا السمع , ولا يعلم إلا بالرجوع إلى أهل اللغة , والدليل على ذلك أن العقل متقدم على وضع اللغة , فإذا لم يكن فيه دليل على أنهم وضعوا الاسم لمسمى مخصوص امتنع أن يعلم به أنهم نقلوه إلى غير, لأن ذلك فرع العلم بوضعه , وكذلك السمع , إنما يرد بعد حصول المواظبة , وتمهيد التخاطب ,واستمرارالاستعمال , وإقرار بعض الأسماء فيما وضع له واستعمال بعضها في غيرما وضع له** (٢).

* معنى هذا أن من وجوه الفرق بين الحقيقة والمجاز , أن يوقفنا أهل اللغة على أنه " **مجاز** " , ومستعمل في غيرها وضع له , كما وقفونا في استعمال أسد وشجاع وحمار ,وهما في القوي والبليد ,وهذا من أقوى الطرق على ذلك (٣).

وهذا نفسه ما نص عليه " **صاحب الطراز** " من قبل السيوطي , وذلك عندما قال : اعلم أن مستند الحقيقة والمجاز إنما هو اللغة لاغير . وان التفرقة بينهما يجب أن تكون متلقاه من جهه أهل اللغة في الاستعمال , فيصرح الواضع فيقول : هذا حقيقة , وهذا مجاز , وهذه تفرقة ليس بعدها في **الوضوح** شئ, أو أن ينص واضع اللغة في بعض الألفاظ على أني متى استعملت هذه اللفظة , في هذا المحل فهي حقيقة , ومتى استعملتها في محل آخر فهي مجاز , ومثاله :" **أن البلق** " هو مجموع السواد والبياض , فيقول مثلا متى استعمل في الخيل فهو حقيقة , ومتى كان

١- تمهيد في البيان العربي – من الجاحظ إلى عبد القاهر /٢٩ .وهو بحث وضعه بالفرنسية الدكتور طه حسين ,وترجمه إلى العربية الدكتور عبد الحميد العبادي , ونشر تمهيدا لكتاب (نقد النثر) المنسوب لقدامة بن جعفر – ط لجنة التأليف والترجمة – القاهرة ١٩٤٠/١٣٥٩هـ.
٢- السيوطي : المزهر /ج١/٣٦٢.
٣- المزهر /ج١/٣٦٢.

مستعملا في غيرها فهو " **مجاز**" وهذا ظاهر يجب قبوله (١).

* وقد يقع الفرق بينهما " **بالتنصيص** " أو " **بالاستدلال** " , أما التنصيص فمن وجهين:

الأول : أن يقول الواضع هذا حقيقة , وذاك مجاز .
الثاني: أن يقول ذلك أئمة اللغة وهم علماؤها الذين يتحرون التغير الدلالي للألفاظ ويحاولون التوصل إلى الاستعمال الأسبق زمنا , وهو ما يسمى بأصل الوضع أو الحقيقة اللغوية الوضعية ,ثم يبحثون ما اعترى الدلالات بعد ذلك من تغيير توسيعا أو تضييقا او انتقالا , فإذا شاعت الدلالات الجديدة في الاستعمال سميت بالحقائق العرفية , فلفظ " **السماء**" يدل حقيقة على كل ما علا , ومنه السماء المعروفة ,ثم سمي به المطر مجازا , وعلاقة المجاورة واضحة بين المدلولين , وبمعنى " **المطر** ", ورد في قول الشاعر :

إِذَا نَزَلَ السَّمَاءُ بِأَرْضِ قَوْمٍ : رَعَيْنَاهُ وإِنْ كَانُوا غِضَابًا

ولعل هذا الاستعمال قد كتب له الشيوع حتى جازت العرب إطلاقه على مواقع سقوطه ,وفقالت :"**مازلنا نطأ السماء حتى أتيناكم** " أي نطأ مواقع المطر .

والندى المعروف , كثر حتى صار العشب ندى , القفر : الأرْض التي لا تنبت شيئا ولا أنيس بها , ثم قالوا : أكلت طعاما قَفْرا بلا ادم , وقالوا : امرأة قَفْرة الجسم : أي ضئيلة , والظعينة : أصلها المرأة في الهودج , ثم صار البعير ظعينة , والهودج ظعينة والخَطْر ضرب البعير بذنبه جانبي وركيه , ثم صار ما لصق من البول بالوركين خَطْرًا , وقالوا : هَمَدَتْ النار ثم قالوا : هَمَدَ الثوب إذا أَخْلَقَ . هكذا (٢).

وجدير بالذكر أن معظم ألوان التغير الدلالي ومنها المجازات المنقولة شائعة الاستعمال لا يدركها إلا ذووا البصر باللغة وخصائصها , ولا تتضح إلا بالبحث والدراسة , لذا كان النص دائما على النقل عن أهل اللغة في التمييز بين الحقيقة والمجاز .

أما الاستدلال : فبالعلامات , ومن علامات الحقيقة تبادر الذهن إلى فهم المعنى والعراء عن " **القرنية** " , أي إذا سمعنا أهل اللغة يعبرون عن معنى واحد بعبارتين , ويستعملون أحداهما بقرينة دون الأخرى . وُيعرف أن اللفظ حقيقة في المستعملة

١- راجع الطراز / ج١/ ٩٠/ ٩١/٩٢/٩٣.
٢- راجع المزهر /ج٤٢٩/١ وما بعدها .

بدون القرينة .

* ومن الفروق أيضا ، أن الحقيقة يشتق منها النعوت ، فاللفظ المستعمل فى الحقيقة يشتق منه الفعل ، واسم الفاعل ، والمفعول .... الخ ، والمستعمل مجازا لايرد فيه هذا الاشتقاق أو تلكم التفريعات ، مثال ذلك لفظ (**الأمر**) فهو حقيقة فى القول الدال على طلب الفعل ، مجاز فى الدلالة على الشأن ، ولذلك تتصرف الحقيقة فيقال : أمر يأمر فهو آمر ، وغيره مأمور بكذا ، ولا يرد ذلك الاشتقاق فى لفظ " **الأمر** " الدال على الشأن . (١)

ثم إن الحقيقة والمجاز يفترقان أيضا فى صيغة الجمع ، وتعد علامة فى التفريق بين مدلولات الكلمة الواحدة ، فلفظ (**الأمر** " بمعنى القول الدال على الطلب يجمع على " **أوامر** " ، أما الدال على الشأن فيجمع على " **أمور** " . (٢)

كما أن اللفظ المستعمل حقيقة يطرد إطلاقه على معناه فى كل موضوع بعكس المجاز فانه لا يطرد ، ومن ذلك تسمية الجد أبا ، وابن الابن ابنا ، فهو مجاز لعدم اطراده . (٣)

* ومن وجوه الفرق أيضا : ان تقوية الكلام " **بالتأكيد** " من علامات الحقيقة دون المجاز ، لأن أهل اللغة لا يقوون المجاز " **بالتأكيد** " ، فلا يقولون : أراد الجدار إرادة ، أو قالت الشمس قولا ، كطلعت طلوعا ، وكذلك ورد الكلام فى الشرع ، لأنه على طريق اللغة ، قال تعالى : " **وَكَلَّمَ اللهُ موسى تَكْلِيما** " وتأكيده بالمصدر يفيد الحقيقة ، وأنه أسمعه كلامه ، وكلمه بنفسه ، لا كلاما قام بغيره . (٤)

ثم ان اشتمال اللغة على الحقيقة والمجاز أمر منقول متواتر عن العرب ، لأنهم يقولون : استوى فلان على متن الطريق ، ولا متن لها ، وفلان على جناح السفر ولا جناح للسفر ، وشابت لمة الليل ، وقامت الحرب على ساق ، وهذه كلها مجازات ، ومنكر المجاز فى اللغة " **جاحد** " بالضرورة ، ومبطل محاسن لغة العرب ، قال أمرؤ القيس :

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

١- المزهر / جـ ١ / ٣٦٤
٢- السابق / جـ ١ / ٣٦٤
٣- السابق
٤- المزهر / جـ ١ / ٣٦٣

وليس لليل صلبا ، ولا أرداف ، وكذلك سموا الرجل الشجاع أسدا ، والكريم والعالم بحرا ، والبليد حمارا ، لمقابلة ما بينه وبين الحمار فى معنى البلادة ، والحمار حقيقة فى البهيمية المعلومة ، وكذلك الأسد حقيقة فى البهيمية ، ولكنه نقل إلى هذه المستعارات تجوزا . (١)

من هذا كله يتضح لنا أن التمييز بين الحقيقة والمجاز يقوم على أساسين ، **أولهما** : **الاعتبار الزمنى** ، وهو ما يعبر عنه بأصل الوضع ، أو ما وضع أولا فى تعريف الحقيقة اللغوية الوضعية ، **وثانيهما** : اعتبار يتصل بشيوع الاستعمال وشهرته حتى يصبح المدلول متبادرا إلى الفهم ، وهذا ما حدا بالأصوليين إلى وصف صنوف من المجاز بلفظ " **الحقيقة** " كالحقيقة الشرعية ، أو العرفية ، وليس ذلك إلا لغلبة الاستعمال ، ووصف صنوف من الحقيقة الوضعية بالمجاز العرفى حيث قل استعمالها ، أو تنوسى ، فالحقيقة متى قل استعمالها صارت مجازا " **عرفا** " ، وأما بالنسبة إلى معنى واحد ، من وضع واحد فمحال ، لاستحالة الجمع بين النفى والإثبات . (٢)

١- المزهر جـ ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥ وراجع للدكتور طاهر حمودة : دراسة المعنى عند الأصوليين / ١٢٠

٢- راجع المزهر / جـ ١ / ٣٦٨ وراجع الفصل الخاص بما وضع الأصل خاصا ثم استعمل عاما / ص ٤٢٩ وما بعدها .

الفصل الثالث

الاستعارة والكناية

الكناية واد من أودية البلاغة ، وركن من أركان الفصاحة (١) ، عرفت لدى العرب باسم " **اللحن** " فقد روى أن " **هند بنت أسماء بن خارجة** " لحنت وهى عند الحجاج فقال لها : " **أتلحنين وأنت شريفة وفى بيت قيس** ؟ قالت : **أما سمعت قول أخى** " **مالك بن أسماء** " لامرأته الأنصارية : قال : وما هو ، قالت : قال :

وَحديثٍ ألذّه هَوَ ممّـــــا : يَنْعتُ النَّاعِتُون يُوزَنُ وَزْنَـــا
مَنْطِقٌ صَائِبٌ وَتَلْحنُ أَحْيَا : نَاً ، وخَيرُ الحديثِ مَا كَانَ لَحْنًا

فقال لها الحجاج : انما عنى أخوك اللحن فى القول ، إذا كنى المحدث عما يريد ، ولم يعْن اللحن فى العربية ، فاصلحى لسانك . (٢)

معنى ذلك : أن قول الشاعر : " **وتلحن أحيانا** " لم يُرد به اللحن فى الإعراب الذى هو ضد الصواب ، وإنما أراد به " **الكناية عن الشىء** " ، والعدول عن الإفصاح به ، على معنى قوله تعالى : " **ولتَعْرِفنَّهم فى لحْنِ القولِ** " (٣) أى فى معنى القول ، وفى مذهب القول . (٤) – يقول الشاعر :

قَدْ وُحيتُ لَكُمْ لِكَيْمَا تَفْطِنُوا : ولَحَنْتُ لَحْنًا لَيْسَ بِالمُرْتَابِ

وقد قيل : إن اللحن الذى أراده فى البيت هو الفطنة ، وسرعة الفهم على ما روى عن النبى صلى الله عليه وسلم أنه قال : " **لعل أحَدَكُم أن يكون ألْحن بحُجّته مِنَ الآخر فمن قضيت له بشىء من حق أخيه فإنما أقطع له قطعة من النار** " مراده عليه السلام ، أن يكون أفطن لحجته وأغوص عليها . (٥) وأنشد أبو بكر بن الأنبارى " للقتّال الكلابى ":

وَلَقَدْ لَحَنْتُ لَكُمْ ، لِكَيْمَا تَفْهَمُوا : وَوَحَيْتُ وحْيًا لَيْسَ بِالمُرْتَابِ (٦)

معناه : ولقد بينت لكم ، واللحن بفتح الحاء : الفطنة ، وربما اسكنوا الحاء فى الفطنة .

١- الطراز / جـ ١ / ٣٦٤
٢- أمالى المرتضى / جـ ١ / ص١١ والبيتان فى أمالى القالى / جـ ١ / ٢٦
٣- سورة محمد / ٣٠
٤- أمالى القالى / جـ ١ / ٢٦
٥- أمالى المرتضى / جـ ١ / ١٧٨
٦- أمالى القالى / جـ ١ / ٢٥

قال " **لبيد بن ربيعة** " يصف كاتبا :

مُتَعَوِّدٌ لَحِنٌ يُعِيدُ بِكَفِّه : قَلَمًا على عُسُبٍ ذَبُلْنَ وبَان (١)

ومنه قول " **عمر بن عبد العزيز** " : عجبت لمن لاَحَنَ الناس كيف لا يعرف جوامع الكَلِم !! ، أى فاطنهم . (٢)

وعن " **ابن الاعرابى** " قال : " يقال قد لَحَن الرجل (**بالفتح**) يلحن لحنا فهو لاحنٌ إذا أخطأ ، ولحِنَ (بالكسر) يلحن لحنا فهو لحِنٌ ، إذا أصاب وفَطِنَ وأنشد : " وحديث ألذّه هو مما .... " (٣)

واللّحن أيضا " **اللغة** " ذكره " **الأصمعى** " ، **وأبو زيد** " ومنه قول عمر بن الخطاب رضى الله عنه : **تَعَلَّموا الفرائض والسُّنن ، واللحن ، كما تعلّمون القرآن ، فاللحن " اللغة " (٤)**

وقيل : أصل اللَّحْن أن تريد الشيء فتورِّى عنه بقول آخر . (٥)

ونظرا لكثرة ورود الكناية فى الكلام ، ودورها فى استعمالات اللغة والعرف والاصطلاح ، فلها مجار ثلاثة :

يقول عنها " **الخليل بن أحمد** (- ١٧٠ هـ) : كنى فلان عن الكلمة المستفحشة يكنى إذا تكلم بغيرها ، مما يستدل به عليها ، نحو " **الرفث** " ، **والغائط** " ، ونحوه . (٦)

وهى عند " **ابن قتيبه** " (- ٢٧٦ هـ) أنواع : منها أن تكنى عن اسم الرجل بالأبوة لتزيد فى الدلالة عليه ، إذا أنت راسلته ، أو كتبت إليه ، إذ كانت الأسماء قد تتفق ، او لتعظمّه فى المخاطبة بالكنية لأنها تدل على " **الحنكة** " - أى السن والتجربة والبصر بالأمور - ، وتخبر عن الاكتهال . (٧)

ولقد ذهب البعض إلى أنها " **كذب** " ما لم يكن الولد مسمى بالاسم الذى كنى به عن الأب ، وتقع للرجل بعد الولادة.

١- السابق / جـ ١ / ٢٥ - والعُسُب : جمع عَسيب ، وهى جريدة من النخل مستقيمة دقيقة يُكْشَط خُوصُها .
٢- أمالى القالى / جـ ١ / ٢٥
٣- السابق / جـ ١ / ٢٥ / ٢٦
٤- أمالى القالى / حـ ١ / ٢٦
٥- السابق / جـ ١ / ٢٦
٦- الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين - تحقيق د/ مهدى المخزومى - وابراهيم السامرانى نشر دار الرشيد / بغداد / ١٩٨٠ (مادة كَنَى)
٧- مشكل القرآن لابن قتيبة / ٢٥٦ / ٢٥٧

وقد قيل : إن كانت الكناية للتعظيم ، فكيف ذكر الرسول الكريم (أبا لهب) بكنيته " واسمه **عبد العُزّى – وقد عرف بكنيته ، فسماه الله تعالى بها** " ، وهو عدو الله ورسوله ؟ والجواب : إن العرب كانت ربما جعلت اسم الرجل كُنْية ، فكانت الكُنْية هي الاسم ، وربما كان للرجل الكُنْية والاسم ، فغلبت الكُنْية على الاسم ، فلم يعرف إلا بها " :**كأبى سفيان** " واسمه صخر بن حرب ، " **وأبى طالب** " واسمه عبد مناف . (١)

ويقول " **ابن قتيبه** " فى قوله تعالى : " **وَيَوْمَ يعضّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ ، يقُولُ يَالَيْتَنِى اتَّخَذْتُ مع الرَّسُولِ سَبِيلاً٭ يا وَيْلَتَىٰ لَيْتَنِى لَمْ أَتَّخِذْ فلانًا خَلِيلاً** " : فقد أراد الله تعالى " بالظلم " كل ظالم فى العالم ، وأراد " **بفلان** " كل من أطيع بمعصيته الله تعالى ، وأرضى بإسخاطه عز وجل ، فكان لفظ (**فلان**) كناية عن هؤلاء جميعا . (٢)

ومن الكناية قوله تعالى : " **وَثِيَابَك فَطَهِّر** " أى طهر نفسك من الذنوب ، فكنى عن الجسم بالثياب ، لأنها تشتمل عليه (٣) ، وقد تكون " **الثياب ههنا** " كناية عن النفس أو عن الأفعال والأعمال الراجعة إلى النفس . (٤)

قالت " **ليلى الأَخْيَلِيَّة** " تصف ناقة :

رَمَوْهَا بأثْيابٍ خِفَافٍ فَلاَ تَرَى : لَهَا شَبَهًا إلا النَّعَامَ الْمُنَفَّرَا

ورموها أى ركبوها بأنفسهم أو بأبدانهم ، وهى الأجسام الخفاف هنا (٥)

ويكنُّون أيضا عن " العفاف " **بالإزار** ، لأن العفيف كأنه استتر لما عَفَّ ، قال " **عَدِىّ بن زيد** "

أجْلِ أنَّ اللهَ قَدْ فَضَّلَكُمْ : فَوْقَ مَا أَحْكِى بِصُلْبٍ وإزَار

وقد أراد " **عَدِىّ بن زيد** " " **بالصُّلب** " هاهنا " **الحَسَب** " " و **بالإزَار**" **العِفَّة** عن المحارم ، أى أن الله فضلكم بحسب وعفاف فوق ما أحكى ، أى فوق ما أقول ، وقد سمى " **الحسب** " صُلبا ، لأن الحسب العشيرة ، والخلق من ماء " **الصُّلب**" وعشيرته صُلْبه ، ويجوز أن يكون سمى " **العشيرة** " صُلبا لأنهم ظهر الرجل ، والصُّلب فى الظهر . (٦)

١- راجع مشكل القرآن / ٢٥٧
٢- راجع مشكل القرآن / ٣٦١ / ٣٦٢ / ٣٦٣ (الفرقان ٢٧-٢٨)
٣- مشكل القرآن / ١٤٢
٤- الشريف الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن – بتحقيق محمد عبد الغنى حسن ط عيسى البابى الحلبى – القاهرة ١٩٥٥ / ص ٣٥٣ (المدثر / ٤)
٥- مشكل القرآن / ١٤٢ – وراجع تفسير الطبرى ٢ / ٩٤
٦- راجع السابق / ١٤٢ / ١٤٣ / ١٤٤

أما الكناية عند " **أحمد بن فارس** " (٣٩٩ هـ) ، " أن يقال كَنَيْتُ عن كذا بكذا ، اذا تكلمت بغيره مما يُستدل به عليه . (١)

وهى عند صاحب " **لسان العرب** " : أن تتكلم بشىء وتريد به غيره ، وكَنَّى عن الأمر بغيره ، يَكَنِّى كناية ، يعنى : إذا تكلَّم بغيره مما يُستدل به عليه نحو " **الرَّفث** " و " **الغائط** " ، ونحوه – والكُنَى جمع كُنْية من قولك : كَنَيْتُ عن الأمر ، وَكَنَوْتُ عنه اذا (**وَرَّيْتَ**) عنه بغيره ، وقد تَكَنَّى ، أى : تستر من كَنَى إذا وَرَّى ، أو مَنْ ذُكِرَ كُنْيَتُه ليُعرف . (٢)

وعلى أساس ما ذكرنا ، فالجميع متفقون على أن الكناية " **لغة** " العدول عن اللفظ إلى آخر دال عليه . وفسرها " ابن منظور " " **بالتَّوْرِية** " التى هى بمعنى الستر ، والإخفاء . (٢)

أما تفسيرها " **بالتورية** " التى هى من السَّتْر والإخفاء فكلام غير دقيق لأن اللفظ فى الكناية ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة ، ولا هو بالخفى الذى أخفى عن عمد وقصد ، فلا تكاد تتبينه إلا بتدقيق ، وإمعان نظر ، أما المُوَرَّى عنه فمكسوّ بكساء ساتر يستره ويُخفيه ، ولهذا يُعْمد إلى " **التورية** " عند إرادة الإخفاء والإيهام والتضليل ، بخلاف الكنى إذ هى دالة على أصحابها دلالة الأسماء على مسمياتها ، ولولا هذه الدلالة التى غفل عنها بعض اللغويين لما عدل الناس عن الأسماء إليها ، فالكُنى والأسماء كالمترادفات فى الدلالة على أصحابها ، وقد جىء بها لتدل ، لا لتخفى ، ولا لتوهم وتضلل ، فهى عدول مدلول عليه بما عدل إليه . (٣)

والكنية فى " **المعجم الوجيز** " من الفعل كَنَى عن كذا كِنَايةً ، أى تكلم بما يستدل به عليه ، ولم يصرح ، وكَنَى الرَّجُلَ بأبى فلان ، وأبا فلان كُنْيَةً ، أطلق عليه هذه الكُنْية ، وكَنَّاه بكذا كَنَاه ، واكْتَنَى بكذا تسمَّى به .

" **والكُنْيَة** " ما يُجْعل عَلَمًا على الشخص غير " **الاسم** " و " **اللقب** " ، نحو : أبو الحسن / وأم الخير ، وتكون مصدرة بلفظ " **أب** " أو " **ابن** " أو " **بنت** " أو " **أخ** " أو " **أخت** " ، أو " **عَمّ** " ، أو " **عَمّة** " ، أو " **خَال**" ، أو " **خَالة** " ، وتستعمل مع الاسم واللقب ، أو بدونها تفخيما لشأن صاحبها أن يذكر اسمه مجرَّدًا . ((٤)

١- أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة – تحقيق عبد السلام هارون (ط١) عيسى البابى الحلبى – القاهرة ١٣٦٦ هـ

٢- انظر لسان العرب " لبن منظور " (٧١١ هـ - مادة (كنى)

٣- د. محمد جابر فياض : راجع " الكناية " نشر دار المنارة – جدة – (ط١) ١٩٨٩ (ص ٩) وما بعدها

٤- مادة (كنى) فى المعجم الوجيز – (ط وزارة التربية) ١٩٩١ / ص ٥٤٣

أما صاحب " **الطراز** " فقد بين مجراها فى لسان " **أهل اللغة** " بتفصيل يحسن بنا أن نجمله .

- فالكناية مصدر كَنَى يَكْنُو تَكْنِيَةً حسنة ، ولا مُهما واو وياء ، يقال كَنَاه بكُنْيةٍ ، ويكْنُوُه ، والكُنْيَة بالأب أو بالأم ، وفلان يُكْنى بأبى عبد الله ، وفلانة تُكنى بأم فلان ، ولا يقال يُكْنى بعبد الله ، ولا زينب تكْنى بهند ، وإنما هو مقصور على " **الأب** " ، و" **الأم** " ، وفلان كنِيٌّ فلان ، أى مَكْنِيٌّ بكنيته كما يقال سَمِيُّه ، أى مُسَمَّى بإسمه ، وكُنَى الرُّؤيا هى " **الأمثال** " التى تكون عند الرؤيا ، يُكْنَى بها عن أغيان الأمور ، وفى الحديث الشريف : " **إن للرؤيا كُنًى ، ولها أسماء ، فكَنُّوها بِكُناهَا ، واعتبروا بأسمائها .** " (١)
- أما مجراها عنده فى عرف " **أهل اللغة** " فهى مقولة على ما يتكلم به الانسان ، ويريد به غيره ، وأنشد " **الجوهرى** " لأبى زياد :

وإنِّى لأَكْنُو عَنْ قَذُورَ بِغَيْرِهَا : وأُعْرِبُ أحْيَانًا بِهَا وأُصَارِحُ

" **والكُِنْية** " بالضم والكسر فى فائها ، واحدة الكُنَى ، واشتقاقها من السِّتْر ، يقال : كَنَيْتُ الشىء ، إذا (سترتَهُ) ، وإنما أُجْرِى هذا الاسم على هذا النوع من الكلام ، لأنه يستر معنى ، ويُظهر غيرَه ، فلا جَرَم سُميت كناية فالعرف متناول للعبارة كما هو واضح. (٢)

ثم يتساءل " **صاحب الطراز** " فعلى أى وجه يكون التعويل فى اشتقاق اسم الكناية ، هل يكون من " **الستر** " ، أو يكون اشتقاقها من الكنية لأنا نقول : الأمر محتملان ، وبيانه :

" أما اشتقاقها من " **الستر** " فهو ظاهر لأن " **المجاز** " مستور بالحقيقة حتى يظهر بالقرينة ، فالحقيقة ظاهرة ، والمجاز مستور أو (**خفى**) وأما اشتقاقها من " **الكُنية** " فهو ممكن أيضا ، لأن الرجل إذا كان اسمه محمدا ، فهو كالحقيقة فى حقه ، لأنه هو الموضوع بإزائه أولا ، وأما قولنا : " **أبو عبد الله** " ، فإنه أمر طارىء بعد أن صار له ابن يقال له عبد الله حقيقة ، أو تفاؤلا ، فلهذا قلنا بأنه كنية ، لما كان موضحا للاسم وكاشفا عنه ، فهما كما ترى صالحان للاشتقاق. (٣)

ثم إن اللغويين والنحاة ، أطلقوا الكناية على كل عدول عن صريح اللفظ إلى ما دل عليه من الضمائر ، والكُنى وأسماء الأشياء ، والأعداد فأطلقها " أبو عمرو بن العلاء " على الضمير لحلوله محل الاسم الصريح ، ودلالته عليه . (٤)

١- الطراز / جـ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥ وفى حديث ابن طباطبا العلوى عن عيار الشعر قال : قال بعض الفلاسفة " إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها ، وجعل ذلك برهانا على نفع الرُّقى ونجْعها فيما تستعمل له " عيار الشعر لابن طباطبا العلوى – للدكتور زغلول سلام محققا ط منشأة المعرف / ١٩٨٠ ص ٢٩
٢- الطراز جـ ١ (٣٦٥ + ٣٦٦)
٣- الطراز جـ ١ / ٣٧٩
٤- مجاز القرآن / ١ / ١٣

وقال " **سيبويه** (- ١٨٠ هـ) : تكنية العرب بفلان وفلانه – من غير ألف ولام عن أسماء المتحدَّث عنهم من **الآدميين** وبالألف واللام فى تكنيتهم عن **غير الآدميين** ، يقول :

" هذا فلان بن فلان ، لأنه كناية عن الأسماء التى هى علامات غالبة ، فأجريت مجراها ... فان كنيت عن غير الآدميين ، قلت : الفلان والفلانة ، والهَنُ ، والهَنَة ، جعلوه كناية عن الناقة التى تسمى بكذا ، ليفرقوا بين النوعين . (١)

والهَنُ " **كناية** " ومعناها شىء ، وأصلها " **هَنَوٌ** " ، بفتحتين ، تقول : هذا هَنُكَ ، أى شيؤك ، وجاءنى هَنُوك ، ورأيت هَنَاك ، ومررت بِهَنيك . (٢)

وقولك لفلان ، كذا ، وكذا درهما ، وهو مبهم فى الأشياء بمنزلة كم ، وهو كناية للعدد ، بمنزلة (**فلان**) ، اذا كنيت به فى الأسماء .

وعلى ذلك فقد جعل " **سيبويه** " " **الكناية** " على المضمر من أسماء الآدميين ، وغير الآدميين ، والأعداد . (٣)

وكذلك صنع " **الفراء** " (ت ٢٠٦ هـ) (٤) ، وذكر عدداً من كنايات القرآن الكريم ، وعرض من أمثلتها ما حكاه ابن عباس ، فقال فى قوله تعالى : " **ولكن لا تواعدوهن سرًّا** " (٥) يريد النكاح ، وكما قال فى قوله تعالى : " **أَوْ جَاءَ أَحَدُكُمْ مِنَ الْغَائِطِ** " (٦) والغائط الصحراء أو بطون الأودية.

ولقد ذهب أبو عبيدة (ت ٢٠٩) مذهب الفَرَّاء ، فأطلق الكناية على " **الضمائر كلها** " ، ضمائر المتكلمين والمخاطبين ، والغائبين ، ومثال ذلك قوله تعالى : (**إياك نعبد**) ، فإذا بدىء بكناية المفعول قبل الفعل جاز الكلام ، وإن بدأت بالفعل لم يجُز ، كقولك : نعبد اياك . (٧)

١- الكتاب لسيبويه / جـ٢ / ١٤٨
٢- المصباح : مادة (هنو)
٣- الكتاب جـ١ / ٢٩٧
٤- معانى القرآن / جـ١ / ١٩
٥- السابق جـ ٣ / ١٦ – البقرة ٢٣٥
٦- معانى القرآن / جـ٣ / ١٦ (النساء ٤٢)
٧- مجاز القرآن / جـ١ / ٢٤

وعرض " **أبو عبيده** " لبعض كنايات القرآن أيضا ، كقوله تعالى " **(أَوْ لامستم النساء)** كناية عن " **الغَشَيَان** " وكقوله تعالى : " **ولكن لا تواعدوهن سِرًّا** " ، والسر الإفضاء بالنكاح ، ومَثّل بقول " **أمرىء القيس** " :

أَلا زَعَمَتْ بَسْبَاسَةُ اليوْمَ أَنَّنِي : كَبِرْتُ وأَلاَّ يُحْسِنَ السِّرَ أَمْثَالِى

وقول الحطيئة :

وَيَحْرُمُ سِرُّ جَارَتِهِمْ عَلِيهِمْ : ويَأْكُلُ جارُهُمْ أَنْفَ القِصَاعِ (١)

وقول رؤبة بن العجاج :

" فَعَفَّ عَنْ أَسْرَارِها بَعْدَ العَسَق "

والعَسَقُ المُلاَزِمةُ ، يعنى عَفَّ عن غَشَيانها ، أراد عَفَّ عن الجِماع . (٢)

وقال فى قوله تعالى : " **هُنَّ لِباسٌ لَكُمْ ، وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ** " - يقال لامرأة الرجل : هى فراشه ، وإِزاره ، ولباسه ، ومَحَل إِزَارِه .

قال نابغة بنى جعدة :

إِذَا مَا الضَّجِيعُ ثَنَىٰ عِطْفَهَا : تَدَاعَتْ فَكَانَتْ عَلَيْهِ لِبَاسًا (٣)

ويروى : " **تَثَنَّتْ** " فَكَنَّى - كما روى الطبرى فى تفسيره - عن اجتماعهما متجردين فى فراش واحد باللباس ، كما يكنى عن جسد الإنسان باللباس . (٤)
والمراد ، كما يقول " **الشريف الرضى** " باللباس هنا قرب بعضهم من البعض واشتمال بعضهم على بعض ، كما تشتمل الملابس على الأجسام ، وعلى هذا المعنى كنّوا عن المرأة " بالإزار " . (٥)

هذا ، وللجاحظ (٢٥٥ هـ) حديث مهم عن " **الكناية** " فالناس قد تستعمل الكناية بوضعهم الكلمة بدل الكلمة ، يريدون أن يظهروا المعنى بألين اللفظ ، إما تنزيها ،

١- السابق ١/ ١٥٥
٢- السابق ١ / ٧٥ وما بعدها
٣- مجاز القرآن : ١ / ٤٠٤ + ١ / ٦٧
٤- تفسير الطبرى : / ٢ / ٩٤
٥- تلخيص البيان فى مجازات القرآن للشريف الرضى / ١١٩ وانظر مشكل القرآن لابن قتيبة ص ١٤٢ / والشعر والشعراء ١ / ٢٥٥

وإما تفضلا ، كما سموا " **المعزول** " عن ولايته " **مصروفا** " ، **والمنهزم عن عدوه) " منحازا** " حتى سمى بعضهم البخيل مقتصدا ، ومصلحا ، وسمى عامل الخراج المتعدى بحق السلطان مستعصيا . (١)

- وقد كنت العرب البنات ، فقالوا : فعلت" **أم الفضل** " وقالت : " **ام عمرو** " ، كما سموا رجيع الإنسان " **الغائط** " ، وإنما الغيطان : البطون التي كانوا ينحدرون فيها ، إذا أرادوا قضاء الحاجة للستر ، ومنها " **النَّجْو** " ،وذلك أن الرجل كان إذا أراد قضاء حاجته تسترّ " **بِنجْوة** " ، والنجوة هى المكان المرتفع من الأرض لذلك قالوا : " ذهب يَنْجُو " كما قالوا : إذا غسل موضع النَّجْو : " **قد استنْجَىٰ** "
- كما قالوا : " للبغى المتَّصفة بالفجور " **قَحْبَة** " وإنما القِحَاب " **السُّعال** " وكَنَّوا عمن زَنَتْ ، فتكسبت بالزنى ، بقولهم " **قَحَبَتْ** " ، أى سَعَلَتْ ، وقالوا كذلك فى الكناية عن انكشاف " **عورة** " الرجل ، : كشف علينا " **مَتَاعَهُ** " ، " **وَشَوَارَهُ** " ، والشَّوَارُ : المَتَاع ، وكنّوا عن " **الأَيْرِ** " و " **الحِرّ** " ، و " **الإسْت** " بالفَرْجِ . (٢)

كما ذهب الجاحظ إلى أن الكناية إذا طال استعمالها صارت " كالأوضاح " (٣) وهذا ما يذكرنا بما قلناه عن " الاستعارة " إذا فشا استعمالها ، وتكررت تتردد على الألسن دوما ، أضحت استعارة منسيَّة ، أو ميتة ، أو لاشعورية وأضحت فى حكم الحقائق عرفا.

ولقد تحدث " **قدامة بن جعفر** " (ـ ٣٣٦ هـ) عن " **الإرْداف** " دون أن يذكر صراحة أنه " **كناية** " وذلك عندما قال :

" **ومن أنواع ائتلاف اللفظ والمعنى** " **الإرداف** " وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى ، فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو " **رِدْفه** " وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع بمنزلة قول " **ابن أبى ربيعة** " :

بَعِيدةُ مَهْوَىٰ القُرْطِ إمَّا لِنَوْفَلٍ ... أَبُوهَا ، وإمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمُ

وإنما أراد هذا الشاعر أن يصف طول الجيد ، فلم يذكره بلفظه الخاص به ، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد ، وهو بُعد مَهْوى القُرْط . (٤)

١- النساء للجاحظ / ٢٤٨

٢- راجع الحيوان / ١٣٢ وما بعدها – والشوار أيضا متاع البيت

٣- البرهان / ٧٣ (نقلا عن الكناية للدكتور جابر فياض / ٢٢)

٤- قدامة بن جعفر : نقد الشعر – بتحقيق كمال مصطفى – الخانجي – القاهرة / ١٥٦ والحكم الخضرى شاعر أموى

ومنه قول " **الحَكَم الخضرى** "

قَدْ كَانَ يُعْجِبُ بَعْضَهُنَّ بَرَاعَتِى : حَتَّى سَمِعْنَ تَنَحْنُحِى وَسُعَالِي

فأراد وصف الكبر والسن ، فلم يأت باللفظ بعينه ، ولكنه أتى بتوابعه ، وهى " **السعال** " و " **التنحنح** " . (١)

ومنه قول " **ليلى الأخيلية** "

وَمُخَرَّقٍ عَنْهُ القَمِيصُ تَخَالُهُ : بَيْنَ البُيُوتِ مِنَ الحَيَاءِ سَقِيمًا

فإنما أرادت وصفه بالجود والكرم ، فجاءت بالإرداف والتوابع لهما.

أما ما يتبع الجود ، فإن تخرُّق قميص هذا المنعوت ، فسر أن العُفَاة تجذبه فتخرّق قميصه من مواصلة جَذْبهم إياه ، وأما ما يتبع الكرم فالحياء الشديد الذى كأنه من إماتته نفس هذا الموصوف ، وإزالته عن الأشر يخال سقيما. (٢)

ومن ذلك أيضا قول " امرىء **القيس** "

وَيُضْحِى فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا : نَؤُوم الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

وإنما أراد " **امرؤ القيس** " أن يذكر ترفّه هذه المرأة ، وأن لها من يكفيها ، فقال : نؤوم الضحى ، وان فتيت المسك ، أى ما تفتت من المسك عن جلدها يبقى إلى الضحى فوق فراشها ، وكذلك سائر البيت ، فهى لا تنتطق أى لا تضع فى وسطها نطاقا لتخدم ، ولكنها مخدومة فى بيتها.

ومعنى " **عن تَفَضُّلِ** " فى هذا البيت ، " **أى مِنْ بَعْدِ تَفَضُّلِ** " ، والتفضُّل لبس ثوب واحد ، فهى ليست بخادم فتتفضل ، وتَنْتَطق للخدمة ، بل إنها مرفّهة مُنعّمة . (٣)

وهذا عند " **قدامة** " مما يدخل فى الأبيات التى يسمونها " **أبيات معانٍ** " وهذا الباب إذا غمض ، لم يكن داخلا فى جملة ما ينسب الى جيد الشعر ، إذ كان من عيوب الشعر ، الانغلاق فى اللفظ ، وتعذر العلم بمعناه . (٤)

١- نقد الشعر / ١٥٨
٢- نقد الشعر لقدامة / ١٥٧
٣- راجع نقد الشعر / ١٥٦
٤- نقد الشعر / ١٥٨

ومثله قول " **قيس بن الحطيم بن عدى الأنصارى** " فى امرأة يكنى عن جلال شأنها ، وأن لها من يكفيها أمورها:

تَنَامُ عَنْ كِبْرِ شَأْنِها فإذَا : قَامَتْ رُوَيْدًا تَكَادُ تَنْغَرِفُ . (١)

فهو يصف امرأة نشأت فى رفاهية ونعمة ، فهى تنام لجلالة شأنها وأن لها من يكفيها المئونة ، فإذا قامت قامت فى سكون وضعف ، وكادت تنغرف لرقة خصرها ، وثقل رِدْفها – والانغراف أساسا يكون لغصن الشجرة إذا انقطع .

وعند الحاتمى " **أبو على محمد بن الحسين** " (ت ٣٨٨ هـ) : العرب تكنى بالشيء عن غيره على طريق " **الاتساع** " فهى تكنى عن " **القلب** " بالثوب أو الجيب ، فتقول : " **فلان دَنِس الثوب** " إذا كان غادرا فاجرا ، " وفلان غمر الرداء " إذا كان واسع الصدر كريما ، والمعنى نفسه فى قول " **رؤبة بن العجاج** " : " **فقد أرى واسع جيب الكم** " ، كما تقول العرب عن عفيف الفرج : " **عفيف الازار طيب الحُجْزَة** " " **والحُجْزَة** " بضم فسكون ، موضع شد الإزار من الوسط ، ويقال : " **أخذ بحُجْزَتِه** " أى التجأ اليه ، واستعان به ، ورجل طيب الحجزة عفيف ، و" **شديد الحُجْزَة** " صبور على الشدة والجهد ، وهذا كلام آخذ بعضه بحجز بعض أى متناسق متماسك . (٢)

وقد كنى النابغة الذبيانى " **بالحُجْزَة** " عن " **الفروج** " فى قوله وهو من أحسن ما قيل – على حد قول " **ابن قتيبة** " :

رِقَاقُ النِّعَالِ طَيِّبٌ حُجْزَاتُهُم : يُحَيَّوْنَ بالرَّيْحَانِ يَوْمَ السَّبَاسِبِ

يريد أنهم أعفّاء فى الفروج . (٣)

وقد أخذ المعنى " **عَدِىُّ بن زيد** " فقال مكنّياً :

أَجْلَ أَنَّ اللهَ قَدْ فَضَّلَكُمْ : فَوْقَ مَا أَحْكِي بِصُلْبٍ وإِزَار

فالصُّلب الحَسَب ، والإزار كناية عن " **العفاف** " (٤)

١- أبو محمد عبد الله البطليوسى : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب – تحقيق أ. مصطفى السقا – والدكتور حامد عبد الحميد / جـ ٣ / ١٩٩

٢- الحاتمى : حلية المحاضرة فى صناعة الشعر / جـ ٢ / ١١ / ١٢ – وراجع " الوجيز " مادة " حُجْزَة "

٣- ابن قتيبة : الشعر والشعراء (جـ ١) ص ١٦٩ – ويوم " السَّباسب " يوم السّعانين ، وهو عيد للنصارى .

٤- الشعر والشعراء (جـ١) ص ١٦٩ . (وأجل أصلها مِنْ " أجلِ" فقد تحذف العرب حرف الجر) – راجع هامش ١٦٩ .

أما " **أبو هلال العسكرى** " (٣٩٥) فقد دخلت الكناية عنده فى باب " **المماثلة** " ، وباب " **الارداف والتوابع** " والمماثلة تعنى عنده : أن يريد المتكلم العبارة عن معنى ، فيأتى بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر ، كقولهم : " **فلان نقى الثوب** "

وكما قال " **زهير بن أبى سلمى** "

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّهُ : يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

أراد أن يقول : من أبى الصلح رضى بالحرب ، فعدل عن لفظه وأتى بالمثل ، " **ولا يخفى علينا هنا ما فى البيت من تصور استعارى ، كما أشرنا من قبل فى باب** " أقسام الاستعارة وأنواعها.

أما دخول " **الكناية** " فى باب الإرداف أو " **التوابع** " عنده ، فمثالها قوله تعالى : " **فيهن قاصرات الطرف** " وقصور الطرف فى الأصل موضوع للعفاف على وجه التوابع ، والإرداف ، وذلك أن المرأة إذا عفت قصرت طرفها على زوجها ، فكان قصور الطرف ردفا للعفاف ، والعفاف ردفا لقصور الطرف (١)

ثم يأتى بعد ذلك " **ابن سِنَان الخَفَاجِى** " (- ٤٦٦ هـ) ليتحدث عن الإرداف والتتبيع فى قوله : " ومن نعوت البلاغة والفصاحة أن تراد الدلالة على المعنى ، فلا يستعمل اللفظ الخاص الموضوع له فى اللغة ، بل يؤتى بلفظ يتبع ذلك المعنى ضرورة ، فيكون فى ذكر " **التابع** " دلالة على " **المتبوع** " ، وهذا يسمى الإرداف " والتتبيع ، لأنه يؤتى فيه بلفظ هو " **رِدْف** " اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه ، والأصل فى حسن هذا أنه يقع فيه من المبالغة فى الوصف ما لا يكون فى نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى ، ومثال ذلك قول : " **عمر بن أبى ربيعة** "

بَعِيدَةُ مَهْوَى القُرْطِ ، إِمَّا لِنَوْفَلٍ : أَبُوهَا ، وَإِمَّا عبدُ شَمْسٍ وَهَاشِمُ

فانه إنما أراد أن يصف هذه المرأة بطول العنق ، فلو عبر عن ذلك باللفظ الموضوع له لقال – طويلة العنق – فعدل عن ذلك ، وأتى بلفظ يدل عليه ، وليس هو الموضوع له ، فقال : " **بعيدة مهوى القرط** " فدل ببعد مهد قرطها على طول الجيد ، وفى ذلك من المبالغة ما ليس فى قوله : " **طويلة العنق** " لأن بعد مهوى القرط يدل على طول أكثر من الطول الذى يدل عليه – "**طويلة العنق** " لأن كل بعيدة مهوى القرط طويلة العنق ، وليس كل طويلة العنق بعيدة مهوى القرط ، إذا كان الطول فى عنقها يسيرا (٢)

١- أبو هلال العسكرى : الصناعتين (ط أولى) عيسى البابى الحلبى ١٩٥٢ ص ٣٥٠ واللَّهْذَم : الشجاع – وجمعها لهاذم

٢- ابن سنان الخفاجى / سر الفصاحة / الطبعة الأولى – دار الكتب العلمية / بيروت ١٩٨٢ ص ٢٢٩ / ٢٣٠

ومن هذا الفن من الإرداف قول " **أبى عبادة البحترى** " من قصيدة له يذكر فيها قتله الذئب :

فَأَوْجَرْتُهُ أُخْرَى فَأَضْلَلْتُ نَصْلَهُ : بِحَيثُ يَكُونُ اللُّبُّ والرُّعْبُ والحِقْدُ (١)

لأنه أراد – القلب – فلم يعبر عنه باسمه الموضوع له ، وعدل الى " **الكناية** " عنه بما يكون اللب والرعب والحقد فيه ، وكان ذلك أحسن لأنه إذا ذكره بهذه"**الكنايات** " كان قد دل على شرفه وتميزه عن جميع الجسد بكون هذه الأشياء فيه ، وأنه أصاب هذا المرمى فى أشرف موضع منه ، ولو قال : أصبته فى قلبه ، لم يكن فى ذلك دلالة على أن القلب أشرف أعضاء الجسد ، فعلى هذا السبيل يحسن الإرداف (٢)

ها هوذا تعليق " **ابن سنان** " على هذه الكناية ، وهى كناية عن موصوف ، وهو القلب ، كما سبق القول :

ونضيف تعليقنا :
الكناية هنا عن القلب ، وهو مجمع هذه الأمور أو الصفات التى ذكرها ، وها هى ذى الكناية عن الموصوف ، والقلب هو المقصود بهذه الصفات ، ولو قد قال : القلب عاريا منها ، لما أوحى بهذه المعانى أو الصفات التى حلت بهذا القلب المطعون ، فهو اللب ، وهو مكان الرعب والحقد ،وها هى ذى الزيادة التى زادت فى معنى القلب ، فزاد بها قدر الكلام ن لأنه اختار من الصفات ما له اتصال بما هو فيه ، فلب الشىء هو مكنونه ، وإنما كنى عن القلب بذلك ، ليبين لنا قوة الطعنة التى نفذت إلى المستور والمخبوء ، فهو بها رجل شجاع وقوى .

أما " **الرعب**" فقد اختاره الشاعر كناية عن القلب ، لأن المقام – كما نرى – مقام حياة أو موت ، فالرعب غالب على الشاعر نفسه ، لأن الذئب حيوان ، والحيوان لا يعرف الرعب ، وهذا إسقاط ، كما يقول -**علماء النفس** ، تصف به غيرك ، وكأنك تسقطه عليه ، ونحن بهذا لا نريد الطعن فى الشاعر ، وإنما نريد أن نحمد له هذا الاختيار ، لما له من صلة بالحال أو المقام .

وأما " **الحقد** " ، فهو المحرك لكل هذا الشر ، لأنه الدافع بالذئب اليه ليأكله ، ثم إن اختيار الحقد كناية عن القلب ، فضلا عن المناسبة ، مما يشفى صدر البحترى ، لأنه أصاب السبب الدافع إلى هذه الهجمة الشرسة عليه .

١- سر الفصاحة /٢٣٢و"أوجرته" بمعنى طعنته .
٢- السابق

ومما يجرى مجرى قول " ابي عبادة " قول " **عمرو بن معد يكرب**" :

الضَّارِبينَ بِكلِّ أبْيَضَ مِخْذَم ⠀⠀⠀ : والطَّاعِنينَ مَجامِعَ الأَضْغَانِ (١).

فقد كنى عن القلب هنا بقوله : " **مَجَامِعَ الأَضْغَانِ** " .

ومن أمثلة الكناية أو " **الإرداف**" عنده , قول " **امرئ القيس**" :

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنا تِهَا ⠀ : بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ .

لأنه أراد أن يصف الفرس بالسرعة , فلم يقل : إنه سريع , بل قال : " **قيد الأوابد** " , وهي الوحوش , أي أن هذا الفرس إذا طلبها وهو يمتطيه لحقها لسرعتة , فكأنه قيدها له , وفي هذا من " **المبالغة** " ما ليس في وصف الفرس بأنه سريع , لأن الفرس قد يكون سريعا ولا يلحق الوحش حتى يصير بمنزلة المفيد له , وقد استحسن الناس هذا اللفظ من أمرئ القيس حتى قالوا :" **هو أول من قَيَّد الأوابد** "(٢).

وهكذا يربط " **ابن سِنان** بين الارداف والكناية , كما صنع " **ابن قتيبة**" من قبل , مضيفا مصطلح " **التتبيع** " , على أساس أن تلكم المصطلحات بمعنى واحد .

أما عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) فقد عقد فصلا في كتابه " **دلائل الإعجاز** " عن اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره مشيرا إلى أن لهذا الضرب اتساعا وتفننا لا إلى غاية , إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شيئين : " **الكناية** " **والمجاز** " ,, والمراد بالكناية عنده هو أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة , ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود , فيومىء إليه , ويجعله دليلا عليه , مثال ذلك قولهم :" **هو طويل النِّجَاد** " , يريدون طويل القامة , و" **كثير الرَّماد** " يعنون " **كثير القرى** " , وفي المرآة :" **نؤوم الضحى** , والمراد أنها مترفة مخدومة , لها من يكفيها أمرها , فقد أرادوا في هذا كله كما ترى " **معنى** " ثم لم يذكروه بلفظة الخاص به , ولكنهم توصلوا إليه بذكر " **معنى أخر** " من شأنه أن يَرْدَفَهُ في الوجود , أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد ؟ ، و إذا كثر القرى كثر رماد القدر ؟ - وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها رَدِفَ ذلك أن تنام إلى الضحى ؟ (٣).

هذا وقد أجمع البلاغيون على أن (**الكناية**) أبلغ من الافصاح , والتعريض أوقع من التصريح , تفسير ذلك :

١- سر الفصاحة/٢٣٢.
٢- السابق /٢٣١.
٣- الدلائل / راجع ص٧٦ وما بعدها من الدلائل .

أن ليس المعنى إذا قلنا :" **أن الكناية أبلغ من التصريح** " أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته , بل المعنى أنك زدت في إثباته , فجعلته ابلغ وآكد , وأشد , فليست المزيه في قولهم :" **جم الرماد** " أنه دل على قرى أكثر , بل أنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو ابلغ , وأوجبته إيجابا هو أشد , وادعيته دعوى أنت بها أنطق , وبصحتها أوثق (١).

وهذا معناه , أننا إذا كنينا عن كثرة القرى بكثرة الرماد كناقد أثبتنا كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها , وما هو علم على وجودها , وذلك لا محالة أبلغ من إثباتها بنفسها , بحيث يكون سبيلها حينئذ سبيل الدعوى تكون مع شاهد , وهذا الأمر نفسه نجده في **مزية الاستعارة** , فإن مزيتها حادثة في شدة الشبه , وإذا كانت حادثة في شدة الشبه بين طرفيها , كانت تحدث في المثبت دون الإثبات , وبلاغتها , والأريحية الناجمة عنها إنما بسبب أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به (٢).

وهذا معناه أيضا : أن السبب في أن كان للإثبات بالكنية مزية لا تكون للتصريح , أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه , أن إثبات الصفة بإثبات دليلها , وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلغ في الدعوى من أن تجئ إليها فتثبتها هكذا ساذجا غُفْلا ,وذلك أنك لا تدعى شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه , ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط (٣).

بعد ذلك يربط عبد القاهر بين الكناية , وقضيه " **معنى المعنى** " , حينما جعل الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده , وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة , ثم تجد لذلك المعنى , دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض , ومدار هذا على "**الكناية** " و" الاستعارة " , " **والتمثيل** ", وهذا واضح في معنى قول " **ابن هَرْمة** " :

وَمَا يَكُ فِيَّ مِنْ عَيْبٍ فَإنِّي : جَبَانُ الكَلْبِ مَهْزُولُ الفَصِيلِ .

الذي هو دليل على أنه مِضْياف , " **فالمعاني الأُوَل** " المفهومة من أنفس الألفاظ هي المَعَارِض , والوشْيِ , والحَلْيُ , وأشباه ذلك , " **والمعاني الثواني** ", التي يُومأ إليها بتلك المعاني هي التي تُكْسَى تلك المَعَارض , وتُزَيَّن بذلك الوشي , والحَلْي (٤).

١- السابق ٧٦ وما بعدها .
٢- راجع الدلائل/من ص ٤٤٧ حتى ٤٥٠ .
٣- راجع الدلائل ص٦ حتى ٧٢ .
٤- الدلائل /٢٦٤ .

رس كلام عبد القاهر نستطيع أن نقول . إذا كانت الكناية معنى المعنى , فإن لفظها يحتمل للمعنى الأول , ولمعنى المعنى (**المعنى الثاني المكنى عنه** " في الوقت ذاته , فمن وقف على المعنى الأول فهو في أطار **الحقيقة , وفي محيطها** , ومن انتهى إلى المعنى الثاني (**معنى المعنى**) فقد تجاوز **الحقيقة والعبارة المباشرة** . ويبدو لي من هذا الكلام أن **الكناية عند عبد القاهر تحتمل الحقيقة , المجاز معا .**

هذا ولقد نبه عبد القاهر إلى أن بيت " **ابن هرمة** "قد اجتمعت فيه كنايتان المغزى منهما شئ واحد ,ثم لا تكون إحداها في حكم النظير للأخرى , فلا يكون قوله :" **جبان الكلب** " نظيرا لقوله : " **مهزول الفصيل** " , بل إن كل واحدة من هاتين الكنايتين أصل بنفسه وجنس على حده , وإن كان المكنى بهما عنه واحدا (١).

هذا , ولقد وصف صاحب " **الدلائل** " هذه الكناية بأنها من فاخر الشعر , ومما يقع في الاختيار , لأجل أنه اراد أن يذكر نفسه بالقرى والضيافة , فكنى عن ذلك بجبن الكلب , وهزال الفَصيل (**بسبب تضحيته بأمه كرما وضيافة**) , وترك أن يصرح فيقول :" **قد عرف أن جَنَابي مألوف ، وكلبي مؤدب لا يَهِرّ فِي وجود من يغشاني من الأضياف ، وأنّي أنحرُ " المَتَالى " من إبلي و أ دع فصالها هَزْلَى (٢).**

وإذا كان عبد القاهر قد أورد من أمثلة الكنايات ما يختص بالكناية عن الصفات ذاتها , الا أننا نراه يركز على نوع من الكناية طريقه " **خفى** " ,ومسلكه " **دقيق**"ألا وهي **الكناية عن النسبة أو الإضافة** : ويفسر ذلك بقوله :

إنهم يرومون وصف الرجل ومدحه , وإثبات معنى من المعاني الشريفة له , فيدعون التصريح بذلك , ويكنون عن جعلها فيه بجعلها في شئ يشتمل عليه ويتلبس به , ويتوصلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات , لا من الجهة الظاهرة المعروفة , بل من طريق " **يخفي** " , ومسلك يدق ؟ ومثاله عنده قول " **زياد الأعجم** " :

إِنَّ السَّمَاحَةَ والمُروءَةَ والنَّدَىٰ : فِي قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلىٰ ابْنِ الحَشْرَجِ .

أراد أن يثبت هذه المعاني والأوصاف خلالا للممدوح " **وضرائب** " فيه (أي خليقة وسجية وطبيعة فيه) فترك أن يصرح فيقول :" **إن السَّمَاحةَ والمروءة والندى لمجموعة في أبن الحشْرج , أو مقصورة عليه** " وما شاكل ذلك مما هو صريح في إثبات الأوصاف للمذكورين بها , وعدل إلى ما ترى من الكناية , والتلويح , فجعل كونها في القبة – المضروبة عليه , عبارة عن كونها فيه , وإشارة إليه , فخرج كلامه بذلك إلى ما خرج إليه من" **الجزالة** " , وظهر فيه مأنت ترى من" **الفخامة**"

١- راجع الدلائل ص ٣١٢.
٢- الدلائل ص ٣٠٧/ ٣٠٨ – و" المَتَالي " – " الأُمهات" من النُوق تتْلوها أولادها وتتبعها – ورد قبل ذلك .

, ولو أنه أسقط هذه الواسطة من البين , لما كان إلا كلاما غفلا وحديثا ساذجا (١), ولعل هذا المثال من أشهر الأمثلة عن الكناية عن النسبه أو الإضافة مما رود في كتب البلاغيين فيما بعد .

ونظير ذلك كناية عن النسبة قولهم :" **المجد بين ثوبيه** " , " **والكرم في برديه** " , وذلك أن قائل هذا يتوصل إلى إثبات المجد والكرم للممدوح , بأن يجعلها في ثوبه الذي يلبسه كما توصل " **زياد الأعجم** " إلأى إثبات السماحة والمروءة والندى لابن الحشرج , بأن جعلها في القبة التي هو جالس فيها (٢).

ومما جاء في معناه قول " **الكميت** " :

يَصِيرُ أَبَانٌ قَرِينَ السَّمَا : حِ والمكْرُمَاتِ مَعًا حَيْثُ صَارَا .

وقولُ أبي نواسٌ :

فَمَا جَازَهُ جُودٌ وَلَا حَلَّ دُونَهُ : وَلَكِنْ يَصِيرُ الجُودُ حَيْثُ يَصِيرُ (٣).

فقد أثبت صفة في الممدوح بإثباتها في المكان الذي يكون فيه , وإلى لزومها له يلزومها , الموضع الذي يحله فهي منسوبه إليه , إذ يكاد الجود مسمى للممدوح , فهو ظله أينما حل وكيفما صار .

وعلى هذا النحو جاء قول " **الشَّنْفَرَى** " يصف امرأة بالعفّة :

يَبِيتُ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللُّؤْمِ بَيْتُهَا : إِذَا مَا بُيُوتٌ بِالمَلَامَةِ حُلَّتِ .

لتجده يدخل في معنى بيت " **زياد**" وذلك أنه توصل إلى نفي اللوم عنها وإبعادها عنه , بأن نفاه عن بيتها وباعد بينه وبينه , وكان مذهبه في ذلك مذهب " **زياد** " في التوصل إلى جعل " السماحة والمروءة والندى في " **ابن الحشرج** " بأن جعلها في القبة المضروبة عليه , وإنما الفرق أن هذا ينفى , وذاك يثبت (٤).

١- الدلائل / راجع ص ٣٠٦/ ٣٠٧ .
٢- الدلائل /ص ٣٠٩ / ٣١٠ .
٣- الدلائل / ص٣١٠ .
٤- الدلائل / ص٣١٠ / ٣١١ .

ونقول تعليقا على هذا البيت :

فالشاعر ينسب إليها التصون والعفاف من باب الكناية , فنفى (اللوم) عن بيتها ونفى اللوم إثبات للعفة , ومعنى البيت : أن بيتها يبيت ناجيا من اللوم , وبعيدا عنه , ولو قال : تبيت بمنجاة من اللوم – لشارك معها في الحكم غيرها من النساء , وسوى بينها وبينهن في العفة , ولكنه حين زاد فقال : بيتها فقد اختصها دونهن بالعفة والصون , وأفردها بالطهر وبراءة الساحة ,لأنه قصرها على بيتها , بل زاد فعرض بغيرها , بقوله (**إذا ما بيوتٌ بالمَلامَةِ حُلّت**) , وهذا التعريض يزيد في جمال الكلام , لأنه يوحى بوطأة العفاف على الناس , وشدته على النفوس , ويتضح لنا هذا إذا نحن استنبطنا الصفة المحذوفة في الشطر الثاني , وتقديرها البيوت العظمة لأنه لا عبرة في أن يعرض الشاعر . و لا يفاضل بينها وبين ما هو أدنى منها من البيوت , إلا على أساس اختصاصها وتميزها بنسبة العفاف إليها .

هذا ولا يخفى علينا ما أضفناه بناء الفعل للمجهول فى قوله (**حُلّت**) من جمال ومعنى يزيد من تبرئة ساحة بيتها من أي لوم ,ففي الوقت الذي حلت الملامة البيوت الأخرى من هنا وهناك ,ومن هذا وذاك مما لا يمكن أن يقع تحت حصر أو حدّ أو عدّ ، نجا بيتها من أي لوم وتحصّن من أي قذف .

وكأني – وطبيعة الكناية عن النسبة أو الإضافة كذلك – أراها نوعا من " **القصر** " أو " **التخصيص** " الذي لم يذكر بمعناه الاصطلاحي المرتبط بأدوات القصر المعروفة , ولكنه نوع من القصر الذي يكشف عنه معناها ومغزاها من خلال سياقها وطبيعة تركيبها , والهدف المقصود من ورائها , إلا أنه لا يتحدد بقصر صفة على موصوف ,. أو موصوف على صفة , وإنما ارتبطت الصفة بموصوفها والموصوف بصفته في علاقة جدلية , بحيث أضحت الصفة اسما للموصوف والموصوف اسما للصفة , بحيث يصعب التفريق بينهما , كأن صاحبتنا في مثالنا هذا هي العفة ولا فرق , وأصبحت العفة هي شخصها ومسماها دونما فاصل .

ومما هو في حكم المناسب لما ذكرنا , وإن كان قد أخرج في صورة أبدع وأغرب , كما يرى الجرجاني , قول " **حسان رضي الله عنه** " :

بَنَي المَجْدُ بَيْتاً فَاسْتَقَرَّتْ عِمَادُهُ : عَلَيْنَا ,. فَأَعْيَ النَّاسَ أَنْ يَتَحَوَّلاَ (١)

١- الدلائل / ص٣١١ .

وقول " **البحترى** " :

أَوَمَا رَأَيْتَ المَجْدَ أَلْقَى رَحْلَهُ : فِي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلِ(١)

"**وفن منه غريب** " , قول بعضهم في " **البرامكة** " , فيما رواه عبد القاهر :

سَأَلْتُ النَّدَى والجُودَ : مَالِي أَرَاكُمَا : تَبَدَّلْتُمَا ذُلًّا بِعِزٍّ مُؤَيَّدِ .
وَمَا بَالُ رُكْنِ المَجْدِ أَمْسَى مُهَدَّمًا : فَقَالاَ : أُصِبْنَا بابنِ يَحْيَى مُحَمَّدِ .
فَقُلْتُ : فَهَلاَّ مِتُّمَا عِنْدَ مَوْتِهِ : فَقَدْ كُنْتُمَا عَبْدَيْهِ فِي كُلِّ مَشْهَدِ ؟
فَقَالاَ : أَقَمْنَا كَيْ نُعَزَّي بِفَقْدِهِ : مَسَافَةَ يَوْمٍ , ثُمَّ نَتْلُوهُ فِي غَدِ . (٢)

ونقول :

لا شك أن عبد القاهر إنما استحسن شاهده هذا لاعتبارات جمالية تعود في الأصل والأساس إلى السياق الذي وردت فيه الكناية صورة بيانية ,وهي نفسها تمثيل لقيمة جمالية لا يكتمل معناها إلا من خلال هذا النظم , وذاك الترتيب الذي اندرجت الكناية في سلكه .

وإذا كان عبد القاهر يحيل إدراكنا دوما إلى القيمة الجمالية بحيث نحس بها من خلال وعينا بدور التركيب ونظام العبارة , وما يمكن أن نشعر به من وراء علاقات الكلم وتفاعل العبارات , إذا كان الأمر كذلك , فلنبحث أي نوع من الكناية نتأمل وندرس الآن , إنها من ذلك النوع الفريد من الكناية نتأمل وندرس الآن , أنها من ذلك النوع الفريد . الذي يسمى " **بالكناية عن النسبة** " **أو الكناية عن الإضافة** , وهي التي ترتبط فيها الصفة بموصوفها بحيث لا تتركه إلى غيره فتصبح مقصورة عليه مرتبطة به أشد الارتباط , وكأن " **الكناية** " هنا نوع من " **القصر** " , أو " **التخصيص** " الذي نراه في أساليب أخرى تستخدم طرقا وأدوات محددة لذلك كما سبق أن أومأنا .

١- الدلائل /٣١١ .
٢- الدلائل ٣١٤ .

وقارئ الأبيات لا يستطيع أن يحدد مكانا بعينه يرتكز فيه معنى الكناية مكتملا , ذلك لأن معناها يسود الأبيات جميعا , و يتخلل أجزاءها كلها خاصة إذا ما رأينا أسلوبا من " الحوار " يدور في الأبيات بين السؤال والجواب , وهو " **حوار** " يضفي على معنى الكناية جاذبية خاصة , ويحدث للمتلقى أريحية يستشعر معها حبا للممدوح مع اقتناع بتفرد صفته و تميزه بخلقها , والحوار يطول مع طول الرغبة في تأكيد هذه الصفات التي ارتبطت والتصقت بالممدوح ارتباطا وثيقا لا يمكن فَصْمُه أو فكّه .

ثم إن " **الحوار** " هنا يبنى تراكيب , ولغة شعرية , تترتب وتتوجه بتوجه المعنى النفسي الذي تموج به المشاعر , كثيرا ما يعمق أثر الفكرة في نفس الإنسان , فلا يجد بدا من التعبير عنها حوارا مما يدور في داخل النفس محاطا بالدهش والعجب والتأمل. لقد نجح الشاعر في التعبير عن حوار النفس وهمسها بلغته وألفاظه فأحدث ما يسمى " **بالدراما** " – بمصطلح النقد الحديث – ليرسم أبعاد موقفة بلغة تمثل وتصور ما أراد إثباته وتأكيده من صفات ممدوحه وترمز من خلال نشاطها وتفاعلها إلى معنى , وقيمة ودلالة , وعاطفة .

والأمر في رسم الصورة لا يرتبط بالحوار وجوه , وأبعاده المعنوية ,. بقدر ما يرتبط بعقده مع الجود والندى نفسيهما ,وقد أصابها ذل بعد عز , فتهدم مجدهما , وأصيبا في مقتل مما دعا الشاعر إلى سؤالهما عن ذلك رامزا , بفحوى الحوار والكناية إلى خسارة فادحة عمت واستشرت بحيث كان في موت الممدوح موت للندى والجود , وقد كانا دوما عبدين يسيران في موكب عطائه وسخائه , يتبعانه جيئة وذهابا , يريان فيه مثلا لهما , فله إذن السمع والطاعة , ثم لا يخفي على ذي بصيرة ما يمكن أن يتركه " **التشخيص** " والتمثيل من أثر في النفس مما يدعم القيمة الجمالية للكناية , فالندى والجود عبدان خاضعان للممدوح وماذا بعد مشهد هذا الحوار ؟.- ترى هل انتهى كل شئ بفقد الممدوح ؟ لا .. إن الشاعر لا ينهي كل شئ في عبارة يجرها قلمه , لسيدل الستار عما حدث .. بل إنه يقيم مأتما يدوم فيه حوار آخر هو حوار العزاء – إن صح التعبير – بين الندى والجود من جهة ، والناس من جهة أخرى – كما هو واضح في البيت الثالث – ولم لا ؟ ويحي بن محمد هو الجود والندى , قد تكونا في صلبه , وتمخضا عنه , وكأني بالشاعر يريد أن يقول , من خلال ديمومة هذا العزاء واستمراره :
إن القضية ليست قضية موت رجل يمكن أن يعزى في فقده لمدة يوم أو يومين , وإنما هي قضيه المبدأ الذي ارتبط بهذا الرجل الفريد في نوعه , سماحة وكرما , إننا في حاجة إلى المبادئ والاعتراف بالقيم والمثل العليا , ولعل في استمرار العزاء استمرار لذكراها , وذكرى من التصقوا بها من أصحابها , إنهم لم يكونوا مرموقين إلا لأنهم من ذويها , والمبادئ الأخلاقية برغم موت أصحابها , إلا أنها باقية معنى مجردا ، إنها لا تنتهي , وإنما تنتهي سلوكا وخلقا وسجايا وسيرة وعادة , لذلك

كان في موت أصحابها ضياع لها , فالمعاني السامية , ينبغي أن تظل سلوكا , والا فلا قيمة لمجرد معناها , لذا فهي لن تعوض بفقد هذا الممدوح .

إننا بعد إمعان النظر , وتحريك الخاطر , وبعد التأمل , والاستقصاء لمعنى الكناية فيما حللنا , لا نجد بدا من القول , بأن من أنواع الكناية ما لا يمكن فهمه أو بيانه 'إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته , وكأني أرى الكناية هنا تعبير عن النسبة كما قلت , نسبة الصفة إلى موصوفها , كأني أراها لا تنحل إلى أجزائها الأولى , أي أنها لا تنفك , فإذا انفكت إلى أجزاها عجزنا عن استيعاب قيمتها الجمالية , والانفعالية , وعلى ذلك تشترك الكنايات مع الاستعارات في أن بعضا منها لا يمكن تبعيضه وتجزئته , ذلك لدقة ارتباط المعاني فيها بالألفاظ , مما يوحد أجزاء الصورة ومما يزيد من درجة التأثير وعمقه ,ومما يحقق شرط المبالغة ,والجزالة والفخامة , ويضفي على المعنى حيوية وطرافة وجمالا من خلال حركة الأسلوب وتفاعل أجزائه بعضها في إثر بعض .

وهكذا يؤكد عبد القاهر من خلال , أمثلته للكناية عن " **النسبة** " **التي وصفها بأنها فن غريب** " (١) والتي حللنا منها ما استحسنه واستجاده أن في الكناية ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته .

ولقد كان " **للزمخشري**" (٥٣٨هـ) / جهد لا ينكر أثره في دراسة هذا الفن البلاغي ,مما دفع من جاءوا بعده من أمثال " **ابن الاثير** " , و" **يحي بن حمزة العلوي** " , أن يتأثروا به ,وينقلوه عنه , وقد ذكر " **الزمخشري**" الكناية بمعناها الاصطلاحي , موضحا أقسامها , كاشفا عن قيمتها البلاغية والجمالية , " **مفرقا بينها وبين التعريض** " (٢).

ولقد عرفها بقوله : أن تذكر الشئ بغير لفظه الموضوع له ,كقولك :

" **طويل النِّجَاد** " , لطول القامة , " **وكثير الرَّماد** " للمضياف ,وفي شروح التلخيص أن تعريف الزمخشري الكناية على هذا النحو يعد تصريحا منه بأنها عنده من المجاز ، و كثيرا ما يردد قوله فيما يعده كناية : (**مجاز عن كذا**) , ففي قول الله تعالي :" **واتخذ الله ابراهيم خليلا** " مجاز عن اصطفائه , واختصاصه بكرامة تشبه كرامة الخليل عند خليله (٣).

١- راجع الدلائل ٣١٤.
٢- الكشاف جـ١/٢١٥ .
٣- الكشاف جـ١/٦٢٧.

" **والكناية** " عنده انتقال من الملزوم إلى اللازم , ممثلا لذلك بقوله تعالى :

" **فإن لم تفعلوا , ولن تفعلوا فاتقوا النار**" , وهذا عنده من الكناية التي تفيد الانتقال من " **الملزوم** " إلى " **اللازم** " , لأن اتقاء النار هو المذكور أو الملزوم , والمراد به كناية عن ترك المعاندة ,وترك المعاندة " **لازم** " لاتقاء النار (١).

ويقول في قوله تعالي :" **ولا ينظر إليهم يوم القيامة** " مجاز عن الاستهانة والسخط عليهم , فإن قلت : أي فرق بين استعماله فيمن يجوز عليه النظر كقولك :" **فلان لا ينظر إلى فلان** " , تريد أنه لا يعتد به , ولا يحسن إليه ، وفيمن لا يجوز عليه (**كما في الآية الكريمة**) ؟ - قلت : أصله فيمن يجوز عليه النظر (**كناية**) , لأن من اعتد بإنسان ,وأولاه اهتمامه التفت إليه ,وأعاره نظر عينيه , وأن لم يكن ثم نظر , ثم جاء فيمن لا يجوز . عليه النظر مجردا لمعنى الإحسان والاهتمام والرعاية " **مجازا** " عما وقع كناية عنه (٢).

ويقول أيضا في قوله تعالى :" **الرحمن على العرش استوى** " _ لما كان الاستواء على العرش وهو سرير الملك مما يردف الملك جعلوه كناية عن الملك , فقالوا : استوى فلان على العرش , يريدون " **ملك** " , وهو عنده " **مجاز عن كناية** (٣), **لا تراد الحقيقة من ورائه** .

وهذا مما يذكرنا بما قاله عبد القاهر في الآية نفسها : فالاستواء لو حمل على ظاهره لم يصح إلا في جسم يشغل حيزا ويأخذ ,والله تعالى خالق الأماكن ,والأزمنة , منشئ كل ما تصح عليه الحركة والنقلة ,والتمكن ,والسكون , والانفصال , والاتصال , والممارسة ,والمحاذاة (٤).

١- الكشاف ج١/٧٧+٧٩ (البقرة ٢٤).
٢- راجع البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري (للدكتور محمد أبو موسى)ص ٤١٦ – وانظر الكشاف (ج٤ص٤١٥).
٣- الكشاف /ج٣/٤٠ .
٤- الأسرار / ص ٣٩٢ .

ومثله قوله تعالى :" **وقالت اليهود يد الله مغلولة غلت ايديهم** " , أي هو بخيل , " **بل يداه مبسوطتان** " , أي هو جواد , من غير تصور " **يد** " ولا " **غل** " , " **ولا بسط لهما** " , أي من غير تصور " **الحقيقة والواقع** " , وها هوذا " **المجاز عن الكناية** " عنده , وهو مما يستحيل فيه إرادة المعنى " **الحقيقي**" للتركيب المكنى به (١).

أما في قوله تعالى :" **ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك , ولا تبسطها كل البسط** " , فهذا عنده من " **الكناية** " – وهو أيضا تمثيل لمنع الشّحِيح ,وإعطاء المسرف ,وأمر بالاقتصاد الذي هو بين الإسراف والتقصير (٢).

وعلى هذا , فقد أطلق الزمخشري لفظ " **التمثيل** " على ما قد اعتبره " **كناية** " وذكر الآية الكريمة من أمثلتها , واعتبرها من المجاز , ذلك لأنه أدرك شبها بين منع الشحيح , وغل اليد ,ولحظ أن غل اليد أدل على المنع كما لحظ علاقة شبه بين إعطاء المسرف ,وبسط اليد , لأن ذلك أقوى عنده في الدلالة على الســـخاء , فاعتبر ذلك من (**التمثيل**) , **وهذا مما عرف بكنايات المماثلة** .

والسؤال الآن , هل هناك علاقة بين غُلِّ اليد وبسطها في هذه الآية الكريمة, وغل اليد وبسطها في آية :" **وقالت اليهود** ..."؟

والإجابة : الغُلّ والبسط في آية " **ولا تجعل يدك مغلولة ...**" هنا ممكن لأن الخطاب خطاب لمن له يد تغل وتبسط , وهو الإنسان ,

ولما كان المعنى الحقيقي ممكنا " وهو الغل والبسط بالنسبة للإنسان " إلا أن هناك قرينة مانعة من إرادته , وهي كون المخاطب غير مغلول اليد ولا مبسوطها بالمعنى الحقيقي , فلا قول إلا أن يكون الكلام على " **المجاز** " (٣) , لأننا لا ينبغي أن ننسى أن الآية الكريمة تدخل في باب الاستعارة التمثيلية , وفي الاستعارة لا يراد منها سوى المجاز مع علمنا بالحقيقة أو تصورها , تلك التي لا تراد أصلا بسبب وجود القرينة .

أما الغُلُّ والبسط في آية " **اليهود** " فيستحيل أن يكون مقصودا ,ولا هو متصور على وجه الحقيقة , لأن التشبيه هنا غيرجائز , وإنما هو ممتنع أصلا لآن الأمر خاص بالذات الألهية , لذلك كانت الأية الكريمة من " **المجاز عن الكناية** " .

١- الكشاف ج١/٥٠٩(" المائدة ٦٤)
٢- الكشاف ج٢/ ٥١٦ "(الإسراء ٢٩) .
٣- راجع للدكتور محمد ابو موسى : البلاغة القرآنية ص ٤٦٤/ ٤٦٥ .

إذن قصارى القول : أن الزمخشري يرى أن الكناية تكون إذا أمكن المعنى الأصلي أو الحقيقي , أما " **المجاز المبنى على الكناية** " فيختص بصور الكناية التي يستحيل فيها إرادة المعنى الحقيقي للتركيب المكنى به , وعندئذ لا يشترط المعنى الأصلي .

ولعل دافع " **الزمخشري** " من هذا كله – كما يقول الدكتور محمد ابو موسى – هو تنبيه السامع إلى معرفة المعنى المجازي أو الكناني بسرعة دون الوقوف عند ظاهر النص (**كما في آية " وقالت اليهود "**) بحيث تلغي الوساطة التي هي الصورة البيانية , أي غل اليد وبسطها , و" **الاستواء على العرش** " ,وذلك لنفي التشبيه عن ذات الله تعالى , أو نفي الجارحة لأن بقاء هذه الوساطة قد يدفع إلى تصور الجارحة أو التشبيه , وذلك من أجل الخوف على السامع من خطرات تقع للجهال ,وأهل التشبيه (١)

ويقول في قوله تعالي :" **ويوم يعض الظالم على يديه** " فعض الظالم على يديه , وعلى الأنامل , والسقوط في اليد , واكل البنان , كلها كنايات عن الغيظ والحسرة , لأنها من روادفها ,بحيث يجد السامع في نفسه من الروعة ,والاستحسان ما لا يجد في لفظ المكنى به (٢) وهو ما يسمى " **كناية الإرداف** "

ويقول في قوله تعالى :" **وثيابك فطهر** ", أمر بتطهير النفس مما يستهجن من العادات , والأفعال , ويقال :" **فلان طاهر الثوب** ", والجيب , والذيل , والاردان , إذا وصفوه بالنقاء من المعايب وفلان دنس الثوب , كناية عن لؤمه وغدره , وذلك لأن الثوب يشتمل على الإنسان ويلابسه ،فالتعبير عن الإنسان بثوبه يجعله الزمخشرى " **كناية** " مع أنه من المجاز المرسل ، علاقته المجاورة , أو الحالية , وهكذا يمكن أن يكون المثال الواحد " **كناية لغوية** " باعتبار , " **ومجازا مرسلا** " باعتبار آخر (٣). وهو ما سمي " **كناية المجاورة** ."

<u>وعن الكناية عن النسبة</u> :

يقول في قوله تعالي :
" **أن تقول نفسي يا حسرتا على ما فرطت في جنب الله** " – والجنب , والجانب بمعنى واحد , يقال : أنا في جنب فلان وجانبه وناحيته ,وفلان لين الجنب , والجانب ,ويقولون : فرط في جنبه يريدون التفريط في حقه , لأنك إذا أثبت الأمر في مكان الرجل , وحيزه وجنبه ,فقد أثبته فيه ألا ترى إلى قول " **زياد الأعجم**" :

١- راجع البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري / ٤٦٤ وأسرار البلاغة / ٣٢٢ .
٢- الكشاف / ج٢١٨/٣ الفرقان ٢٧ .
٣- راجع الكشاف ج٤/ ج٤٥١٦ (المدثر ٤) وراجع البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري /٤٦٧.

إنَّ السَّمَاحَةَ والمُروءَةَ والنَّدَي　　فِي قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلى ابنِ الحَشْرَجِ

إذن التفريط في جنب الله كناية عن التفريط في ذاته تعالى , أو في طاعته ,, وعبادته ,وما أشبه (١).

هذا ، ولقد تناول جلال الدين : أبو عبد الله المعروف بالقزويني (والمتوفى سنة ٧٣٩) درس الكناية فى كتابه (**الإيضاح فى علوم البلاغة**) ، معرفا اياها بأنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي : **ففلانة نؤوم الضحى** " أى مرفهة مخدومة ، غير محتاجة إلى نفسها فى إصلاح المهمات ، ولا يمتنع أن يراد مع ذلك النوم فى الضحى من غير تأول (٢)

ثم كشف عن الفرق بين الكناية " **والمجاز** " ، أى من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمة ، أما المجاز فانه ينافى ذلك ، لأن المجاز ملزوم " **قرينة** " معاندة لإرادة الحقيقة (٣) ، أى أن المجاز لا تراد منه الحقيقة البتة .

والكناية عند القزوينى " **ثلاثة أقسام** " ، أولها الكناية عن " **الموصوف** " نحو قول البحترى :

فأتْبَعْتَها أُخْرَى فَأَضْلَلْتَ نَصْلَهَا　　:　　بحيثُ يكونُ اللُّبُّ والرُّعْبُ والحِقْدُ

فقوله : بحيث يكون اللب ،والرعب ، والحقد ، وهى ثلاث كنايات ، لاستقلال كل واحدة منها بإفادة المقصود .

وثانيها ك الكناية عن " **الصفة** " وهى ضربان : قريبة ، وبعيدة .
فالقريبة ، ما ينتقل منها الى المطلوب بها ، لا بوساطة ، ومنها قول " **الحماسى** "

أَبَتِ الرَّوَادِفُ وَالثُّدِيُّ لِقُمْصِهَا　　:　　مَسَّ البُطونِ وَأَنْ تَمَسَّ ظُهُورًا

والبعيدة : ما ينتقل منها إلى المطلوب بها بواسطة كقولهم كناية عن الأبله ، " **عريض الوسادة** " فانه ينتقل من عرض الوسادة إلى عرض " **القفا** " ومنه الى المقصود (٤)

١- الكشاف جـ ٤ / ١٠٦ (الزمر ٥٦)
٢- الايضاح جـ ١ / ٤٥٦
٣- الايضاح جـ ١ / ٤٥٦
٤ - الايضاح جـ ١ / ٤٥٨

وكقوله :

وَمَايَكُ فِيَّ مِنْ عَيْبٍ فَإِنِّى : جَبَانَ الكَلْبِ مَهْزُولَ الفَصِيلِ (١)

فانه ينتقل من جبن الكلب عن الهرير فى وجه من يدنو من دار من هو بمرصد الى كونه مقصد أدان وأقاص ، ومن ذلك الى أنه مشهور بحسن قرى الأضياف ن وكذلك ينتقل من هزال الفصيل الى فقد الأم ، ومنه الى قوة الداعى إلى نحرها لكمال عناية العرب بالنوق لاسيما " **المتليات** " ومنها الى صرفها إلى الطبائخ ومنها إلى أنه مضياف .

ومن هذا النوع (**البعيد**) قول نُصَيْب : (٢)

لِعَبْدِ العَزِيزِ عَلَى قَوْمِهِ : وَغَيْرِهِمُ مِنَنٌ ظَاهِــــرَةْ

فَبَابُكَ أَسْــهَلُ أَبْوَابِــــهِمْ : وَدَارُكَ مَأْهُولَةٌ عَامِـرَةْ

وَكَلْبُكَ آنِـسُ بالزَّائِــرِينَ : مِنَ الأُمِّ بِالابْنَةِ الزَّائِـرَةْ

فانه ينتقل من وصف كلبه بما ذكر إلى أن الزائرين معارف عنده ، ومن ذلك الى اتصال مشاهدته إياهم ليلا ونهارا ، ومنه إلى لزومهم سدته ، ومنه إلى تسنى مباغيهم لديه من غير انقطاع ، ومنه إلى وفور إحسانه إلى الخاص والعام ، وهو المقصود.

ونظيره قول الآخر : (٣)

يَكَادُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الضَّيْفَ مُقْبِلًا : يُكَلِّمُهُ مِنْ حُبِّهِ وَهْوَ أَعْجَمُ

وقول " **ابن هَرْمَة** " : (٤)

لَا أُمْتِعُ العُوذَ بِالفِصَالِ ، وَلَا : أَبْتَاعُ إِلَّا قَرِيبَةَ الأَجَلِ

١-راجع الايضاح جـ ١ / ٤٥٩ / ٤٦٠ (والمتليات : النياق وراءها أتلاؤها – أى أولادها والمفرد (تلو) بكسر التاء وسكون اللام .

٢- راجع الايضاح جـ ١ / ٤٦٠

٣- السابق – والبيت لابن هرمه – أو النابغة الجعدى (هامش ٤٦٠)

٤- السابق – والبيت لابن هرمة – والعُوذ : النوق حديثة النتاج واحدتها عائذ والفِصَال : جمع فصيل ./الديوان/٢٩٢

فانه ينتقل من عدم امتاعها إلا أنه لا يبتغى لها فصالها لتأنس بها ، وتستمتع بلبنها ، ومن ذلك الى نحرها ، وكذا قرب الأجل ، ينتقل منه الى نحرها ، ومن نحرها الى أنه مضياف ٠

ومنه قول " **أبى الطيب المتنبى**" ، كناية عن " **الكذب** " : (١)

تَشْتَكِى ما اشتَكَيْتُ مِنْ ألمِ الشَّوْ : قِ إليها ، والشَّوْقُ حَيْثُ النُّحُولُ

وكذلك قول " **أبى تمام** " : (٢)

فإنْ أنَا لَمْ يَحْمَدْكَ عَنِّى صَاغِرًا : عَدُوُّكَ ، فاعْلَمْ أنَّنِى غَيْرُ حَامِدِ

ومعناه إن لم أكن أجيد القول في مدحك ، حتى يدعو حسنه عدوك ، إلى أن يحفظه ، ويلهج به صاغرا ، فلا تعدنى حامدا لك بما أقول فيك ، فكنى بحفظ عدو الممدوح مدحه له عن إجادته القول فى مدحه .

وكذا قول من يصف راعى ابل أو غنم . (٣)

ضَعِيفُ العَصَا ، بَادِى العُرُوقِ تَرَى لَهُ : عَلَيْهَا إذَا مَا أجْدَبَ النَّاسُ إصْبَعَا

والغرض من قوله " **ضعيف العصا** " كناية عن حسن الرعية ، والعمل بما يصلحها ، ويحسن أثره عليها ، أما عروقه البادية ، كنى بها عن الجهد الذى يبذله ، والسعى الذى يكابده فى سبيل إطعامها ، والرحلة بها وحمايتها . وقد كنى عن هذا كله بأثر إصبعه على عصاه ، وقد دأب على القبض عليها فى شدائد رحلاته ، وذهابه ، وإيابه ، جريا وراء الكلأ ، وبحثا عن المراعى هنا وهناك .

ومن ذلك أيضا قول " **أبى ذؤيب الهُذلى** " فى وصف فرس (٤)

قَصَرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَشَرَّجَ لَحْمَهَا : بِالنَّىْءِ ، فَهِىَ تَثُوخُ فِيهَا الأصْبَعُ

١- راجع الايضاح جـ ١ / ٤٦١

٢- راجع الايضاح جـ ١ / ٤٦١ - وصاغرا بمعنى مرغما ذليلا (وهو " حال" من عدو)

٣- راجع الايضاح جـ ٢ / ٤٦٢

٤- أبو محمد عبد الله البطليوسى : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب / جـ ٣ / ٢٩٦

فقد كنى عن سمنها وامتلائها باللحم بقوله : " **تثوخُ فيها الاصبع** " إذ ان صاحبها سقاها اللبن ، وقصر عليها الصبوح منه ، واختصها به حتى قويت وكثر لحمها وسمنت .

ومنه قبل " **أبي نواس** " في ممدوحه :

فَمَا جَازَهُ جُودٌ وَلَا حَلَّ دُونَهُ : وَلَكِنْ يَصِيرُ الجُودُ حَيْثُ يَصِيرُ

فانه كنى عن جميع الجود بأن نكره ، ونفى ان يجوز ممدوحه ويحل دونه فيكون متوزعا ، يقوم منه شيء بهذا ، وشيء بهذا ، وعن إثباته له بتخصيصه بجهته بعد تعريفه باللام التي تفيد العموم ، هذا قول السكاكي .

وقيل : كنى بالشطر الأول عن اتصافه بالجود ، وبالثاني عن لزوم الجود له لا يفارقه في كل حال ، وفي كل زمان ومكان . (١)

وكقولهم : " **مثلك لا يبخل** " قال الزمخشري : نفوا البخل عن مثله ، وهم يريدون نفيه عن ذاته ، قصدا للمبالغة في ذلك ، فسلكوا به طريق الكناية ، لأنهم إذا نفوه عمن يسد سده ، وعمن هو على أخص أوصافه ، فقد نفوه عنه . (٢)

وعليه قوله تعالى : " **ليس كَمِثْلِه شيء** " (٣) على أحد الوجهين وهو ألا تجعل الكاف زائدة ، قيل : وهذا غاية لنفي " **التشبيه** " إذ لو كان له مثل لكان لمثله شيء (**يماثله**) ، وهو ذاته تعالى ، فلما قال : " **ليس كمثله** " دل على أنه ليس له مثل. (٤)

ويقول صاحب الدلائل في قوله تعالى : **ليس كمثله شيء** " :
ان الجر في " **المثل**" مجاز ، لأن أصله النصب ، والجر حكم عرض لها من أجل زيادة الكاف . (٥)

فالكاف زائدة في " **الكلام** " ، والأصل ليس مثله شيء (٦) ولا تقول زائدة في " **مثل** " ، اذ ليس للحرف على الانفراد معنى ، ولا تعده وحده كلمة . (٧)

١- راجع الايضاح / جـ ٢ / ٤٦٣ / ٤٦٤
٢- الايضاح جـ ١ / ٤٦٤
٣- الشورى / ١١
٤- الايضاح / جـ ١ / ٤٦٤ / ٤٦٥
٥- الدلائل / ٤١٧ / ٤١٨
٦- الدلائل / ٤٢٠
٧- الدلائل ٤٢١

ومن الكناية عن النسبة أو الإضافة قول " **الشَّنْفَرى الأزدى** " الشاعر الجاهلى فى وصف امرأة بالعفة : (١)

يَبِيتُ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتُهَا : إذا مَا بُيُوتٌ بِالمَلَامَةِ حُلَّتِ

فانه نبه بنفى اللوم عن بيتها على انتفاء أنواع الفجور عنه ، وبه على براءتها منها ، وقال : " **يبيت** " دون " **يظل** " لمزيد اختصاص الليل بالفواحش ، ولكى يجعلها متفردة بالعفاف ، والأدب ، وبعد اللوم عنها ، فقد عرض قائلا : " **اذا ما بيوت بالملامة حلت** " وفى هذا نسبة العفاف لها وتخصيصه إياها به فى وقت قل فيه العفاف على الناس حينئذ ، بحيث حلت الملامة بيوت كثيرة ، وبقى بيتها ناجيا عن اللوم بعيدا عن القيل والقال .

هذا ، وتتفاوت الكناية – كما هى عند السكاكى ، **إلى تعريض ، وتلويح ، ورمز ، وإيماء ، وإشارة . (٢)**

فاذا كان بينها وبين المكنى عنه مسافة متباعدة لكثرة الوسائط كما فى " **كثير الرماد** " وأشباهه ، فالمناسب أن تسمى " **تلويحًا** " لأن التلويح هو أن تشير إلى غيرك عن بعد . (٣)

أما إذا كان فيها نوع من الخفاء ، فالمناسب أن تسمى " **رمزا** " لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيه الخفيه ، قال :

رَمَزَتْ إِلَيَّ مَخَافَةً مِنْ بَعْلِهَا : مِنْ غَيْرِ أَنْ تُبْدِى هُنَاكَ كَلَامَهَا . (٤)

أما اذا لم تكن هناك وسائط ، وكانت قريبة ، فالمناسب أن تسمى " **إيماء**" و " اشارة " كقول " **أبى تمام** " يصف إبلا:

أَبَيْنَ فَمَا يَزُرْنَ سِوَىٰ كَرِيمٍ : وَحَسْبُكَ أَنْ يَزُرْنَ أَبَا سَعِيدِ (٥)

ثم قال : والتعريض كما يكون " **كناية** " قد يكون مجازا ، كقولك " **أذيتنى فستعرف** " – وأنت لا تريد المخاطب ، بل تريد إنسانا معه ، وإن أردتهما جميعا كان " **كناية** " (٦)

١- الايضاح / جـ ١ / ٤٦٥
٢- الايضاح / جـ١ / ٤٦٦
٣- الايضاح / جـ١ / ٤٦٦
٤- الايضاح / جـ١ / ٤٦٦
٥- الايضاح / جـ١ / ٤٦٧
٦- الايضاح / جـ١ / ٤٦٧

أما صاحب " **الطراز** " يحيى بن حمزة العلوى اليمنى (٧٤٩ هـ) فقد أبطل ما قاله " **ابن الأثير** " عن نفسه تعريفا للكناية ، اذ قال " **ابن الأثير** " : " الكناية هى كل لفظ دال على معنى يجوز حمله على جانبى الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز " (١) وهو فاسد عند صاحب الطراز لأوجه ثلاثة :

أما الأول : فلأن ظاهر كلامه (**معنى**) يجوز حمله على جانبى الحقيقة والمجاز يدل على أن المحمول معنى واحد على جهة الحقيقة والمجاز ، وهذا خطأ ، فان المعنى الواحد لا يجوز أن يكون حقيقة ، ومجاز لاجتماع النفى والاثبات فيه ، بل الحق فى " الكناية " أنهما معنيان ، أحدهما حقيقة ، والآخر مجاز ، لأن قولنا : " **فلان كثير رماد القدر** " هو بأصله دال على كثرة الرماد ، وبمجازه على كرم الموصوف لكثرة ضيفانه.

والثانى : لأن قوله : " **بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز** " يدخل فيه التشبيه ، فانه لا بد من اعتبار أمر جامع ، بخلاف الكناية ، فإنها لا تفتقر الى ذكر الجامع ، فاعتبار قيد الوصف الجامع يدخلها فى التشبيه ، ويخرجها عن حقيقتها .

والثالث : لأن ما ذكره يبطل " **بالاستعارة** " فى مثل قولنا : **فلان أسد** " فان قولنا : " **أسد** " كما يدل بحقيقته على السبع ، فهو دال بمجازه على الشجاعة فيجب دخوله فى حد الكناية . (٢)

والمختار الصحيح " **عند العلوى** " أن يقال : " **هى اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة ، و " مجاز " من غير واسطة ، لا على وجه التصريح .** "

١- الطراز جـ ١ / ٣٧٢ والمثل السائر جـ ٣ / ٥٢
٢- الطراز / جـ ١ / ٣٧٢ / ٣٧٣

ويفسر مراده بهذه القيود قائلا : فقولنا : " **اللفظ الدال** " يحترز به عن " **التعريض**" (١) ، فانه ليس مدلولا عليه بلفظ ، وإنما هو مفهوم من جهة الإشارة والفحوى ، وقولنا : " **على معنيين** " يحترز ، عما يدل على معنى واحد .

فانه ليس كناية ويدخل فيه اللفظ المتواطىء ، كرجل وفرس ، واللفظ المشترك كقولنا قرء ، وشفق ، فانهما دالان على معنيين . وقولنا : " **مختلفين** " يخرج عنه المتواطىء ، فان دلالته على أمور متماثلة ، وقولنا : " **حقيقة ومجاز** " يحترز به عن اللفظ المشترك ، فان دلالته على ما يدل عليه من المعانى على جهة الحقيقة لا غير ، وقولنا " **من غير واسطة** " يحترز به عن التشبيه ، فانه لا بد فيه من أداة التشبيه ، أما ظاهرة وإما مضمرة ، وقولنا : " **لا على جهة التصريح** " يحترز به عن الاستعارة ، فان دلالتها على ما تدل عليه من جهة صريحها ، ، اما من " **غير**

١- التعريض : هو اللفظ الدال على الشىء من جهة المنطوق ، أى مدلول عليه من جهة السياق ، وقرائن الأحوال ، لا بالوضع الحقيقى ، ولا المجازى ، أو هو تذكر شيئا تدل به على شىء لم تذكره ، كما يقول المحتاج للمحتاج اليه : جئتك لأسلم عليك ، ولأنظر وجهك الكريم ، ولذلك قالوا : " وحسبك بالتسليم منى تقاضيا " وكأن امالة الكلام الى عرض (أى الى جانب) يدل على الغرض والقصد ، ويسمى " التلويح " لأنه يلوح منه ما يراد به .
(راجع الكشاف جـ ١ / ٢١٥) والمثل السائر جـ ٣ / ٧٢

فالزمخشرى اذن جعل التعريض مدلولا عليه بالسياق ، وقرائن الأحوال وليس داخلا فى دلالة الألفاظ حقيقة أو مجازا ، فضلا عن أنه لا يدل على الطلب مباشرة ، ولكنه تعريض بالطلب ، ومن ثم قيل له " التعريض " لما كان المعنى مفهوما من عرضه (وعرض كل شىء جانبه)

وقد ورد التعريض فى القرآن الكريم كثيرا بأحوال الكفرة تهكما بهم ، واسقاطا لمنزلتهم ، وحطا من قدرهم ، ومواضعها دقيقة تستخرج بالفكر الصافى والاحساس البلاغى المرهف .

ومما جاء منه فى القرآن الكريم قوله تعالى : قالوا أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا ابراهيم ، قال : بل فعله كبيرهم هذا فاسألوهم ان كانوا ينطقون " . وهذا من " معاريض " الكلام ، ولطائف هذا النوع لا يتغلغل فيها إلا أذهان الراضة من علماء البيان ، والقول فيه : أن قصد ابراهيم عليه السلام لم يكن الى أن ينسب الفعل الصادر عنه الى الصنم ، وانما قصد تقريره لنفسه ، واثباته لها على أسلوب تعريضى يبلغ فيه غرضه من الزامهم الحجة وتبكيتهم
(. الكشاف جـ ٣ / ٩٨) الأنبياء ٦٢ وانظر ابن الأثير فى المثل السائر جـ٣ / ٧٢ ـ تراه يكرر كلام الزمخشرى وأمثلته عن التعريض. .

ويقول الزمخشرى فى قوله تعالى : " قال الملأ الذين كفروا من قومه ما نراك إلا بشرا مثلنا وما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادى الرأى وما نرى لكم علينا من فضل بل نظنكم كاذبين "

فقوله : " ما نراك إلا بشر مثلنا " تعريض بأنهم أحق منه بالنبوة ، وأن الله لو أراد أن يجعلها فى أحد من البشر لجعلها فيهم ، فقالوا : هب أنك واحد من الملأ ومواز لهم فى المنزلة فما جعلك أحق منهم ، ألا ترى الى قولهم : " وما نرى لكم علينا من فضل "
(الكشاف جـ ٢ / ٣٠٤) الأعراف ٦٦ ـ وراجع المثل السائر جـ ٣ / ٧٧

قرينـة " كدلالـة الأسـد علـى الحيـوان ، وامـا مـع " **القرينـة** " كدلالـة الأسـد علـى الشجاع ، فكلاهما مفهوم من جهـة التصريح ، بخـلاف الكنايـة ، فـان " **الجمـاع** " ليس صـريحا مـن قولـه تعـالى :" **فـاتوا حـرثكم** " إنمـا هـو مفهـوم علـى جهـة " **التبع** " ، كما دلت عليه بحقيقتها ، فهذا هو الحد الصالح لتقرير ماهيـة الكنايـة . (١)

ثم يفسر " **العلوى** " تعريفه فارقا بين " **الكنايـة والاستعارة** " بقولـه : اذا قلت : جاءنى الأسد ، ورأيت أسدا ، فهذا وما شاكله تجوز بالاستعارة ، فأنت اذا أطلقتـه ، فـالمراد بـه حقيقتـه ، وهـو السبع ، فـلا تحتـاج فيـه الـى قرينـة ، فهمـا بالحقيقـة وضعان ، احدهما " **مجاز** " والأخر " **حقيقـة** " (٢) فمتـى أفـاد الحقيقة فانـه لا يفيد المجاز ، ومتى أفاد المجاز لا يفيد الحقيقة ، بخلاف الكناية ، فإنها إذا أطلقت فالمعنيان أعنى (**الحقيقة**) ، (**والمجاز**) مفهومان معا عند اطلاقهما .

ومثالها قولنا : " **فلان كثير رماد القدر** " فانك قد استعملت هذه الألفاظ فى معانيها الأصلية ، وغرضك فى إفادة كونه كثير رماد القدر إفادة معنى آخر يلزمـه ، وهو " **الكرم** " فكثرة الرماد مراده ، وما يترتب عليها من الكرم مرادا أيضا.

وهكذا فـى قولـه تعـالى : " **أو لامستم النسـاء** " **فانـك قـد أفدت بـه موضـوعه** " **اللغوى** " بالأصالة – لكنـه قصد بـه معنـى آخر وهو " **الجمـاع** " فهمـا مفهومـان عند الإطلاق ، لكن أحدهما حقيقة ، والأخر مجاز. (٣)

إلا أن " **فخر الدين الرازى** " – المشهور عند عدد من النـاس " **بـابن الخطيـب** " أو " **ابـن خطيـب** الـرى " المتـوفى فـى ٦٠٦ هـ (٤) أنكـر كـون الكنايـة مجـازا وجعلها من باب الحقيقة (٥) إذ زعم أن الكنايـة عبـارة عن أن تذكر لفظـة وتفيد بمعناها معنى ثانيا هو المقصود ، ومثالـه فـى زعمـه : انك إذا قلت " **فلان كثير رماد القدر** " فانك تريد أن تجعل حقيقة كثرة الرماد دليلا على كونه جوادا ، فأنت

١- الطراز جـ١ / ٣٧٣ / ٣٧٤

٢- **لا ينبغى الأخذ بأن الحقيقة مراده فى الأسلوب الاستعارى ، لأن القرينة مانعة من ارادة المعنى الحقيقى أو الأصلى ، لذلك لا يمكن حمل (أسد) على المعنى الحقيقى فى أسلوب الاستعارة ، فالحقيقة تراد مع الوضع الأصلى اذا فلا مجاز ولا استعارة ، أما فى المجاز فالمراد هو المعنى المجـازى فقط بـدليل القرينـة . وكـان حريـا بـالعلوى أن يـأتى بمثـالين : الأول (رأيت أسدا فالوضع والحقيقةهنا هى المرادة ، والثـانى (سلمت على أسدا) والمراد مجاز العبـارة وهو الرجل الشجاع.**

٣- الطراز / جـ١ / ٣٧٦ / ٣٧٧

٤- **راجع ترجمة حياته فى مؤلفه (نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز) ص ٨**

٥- **راجع نهاية الايجاز / ص ٢٧٢**

قد استعملت هذه الألفاظ فى معانيها الأصلية ، وغرضك فى افادة كونه كثير الرماد **معنى يلزم الأول** ، وهو الكرم ، فاذا وجب فى الكناية اعتبار معناها الأصلى **لم يكن مجازا أصلا .** (١) يعنى بذلك أن المعنيين حقيقتان .

وقد أفسد " **العلوى** " هذا الرأى لأمرين :
أما أولا : فلأن حقيقة المجاز ، ما دل على معنى خلاف ما دل عليه بأصل وضعه ، ففى قوله تعالى : " **أو لا مستم النساء** " فان الحقيقة فى الملامسة هى مماسة الجسد للجسد ، ودلالة المماسة على الجماع ليس بأصل الوضع ، وهذه هى **فائدة المجاز** .

وأما ثانيا : فلأن الكناية قد دلت على معناها اللغوى الذى وضعت من أجله ، فبعد ذلك لا يخلو حالها ، إما أن تدل على معنى مخالف لما دلت عليه بالوضع أم لا ، فان لم تدل فلا معنى للكناية ، وان دلت عليه وجب القول بكونه مجازا ، لما كان مخالفا لما دلت عليه بالوضع ، والعجب من " **ابن الخطيب** " حيث أنكر كون الكناية مجازا ، واعترف بكون الاستعارة مجازا ، وهما سيان فى أن كل واحد منهما دال على معنى يخالف ما دل عليه بأصل وضعه. (٢)

ثم ينتهى " العلوى " **إلى تفرقة بين الكناية والاستعارة بقوله** :
والحق الذى لا غبار على وجهه ، ان الكناية مخالفة للاستعارة ، وان كانتا معدودتين من أودية المجاز والتفرقة بينهما تقع فى أوجه ثلاث :
أولا : من جهة العموم والخصوص فان " الاستعارة " عامة ، والكناية خاصة ، ولهذا فان كل " استعارة" فهى كناية ، وليس كل "كناية " استعارة

ثانيا : أن الكناية يتجاذبها أصلان ، " حقيقة " و " مجاز " وتكون دالة عليهما معا عند الإطلاق ، بخلاف " الاستعارة " فان لفظ الأسد يستعمل فى الشجاع فيكون دالا عليه مجازا ، فأما الكناية فهى دالة على " الحقيقة والمجاز معا " عند الاطلاق .

وثالثهما : هو أن لفظ " الاستعارة " صريح ، ودلالتها على ما تدل عليه من الحقيقة والمجاز على جهة " التصريح " بخلاف " الكناية " فان دلالتها على معناها المجازى ليس من جهة التصريح بل من جهة (الكناية) " . (٣)

١- السابق / ٢٧٢
٢- الطراز / جـ ١ / ٣٧٥ / ٣٧٦
٣- الطراز / جـ ١ / ٣٧٨ / ٣٧٩

ثم يتساءل (**العلوى**) عن أى وجه يكون التعويل فى اشتقاق اسم الكناية ، هل يكون من الستر ، أو يكون اشتقاقها من " **الكنية** " ؟

والإجابة : الأمران محتملان فيها ، أما اشتقاقها من " **الستر** " فهو ظاهر ، لأن المجاز مستور بالحقيقة حتى يظهر بالقرينة ، فالحقيقة ظاهرة ، والمجاز خفى ، وأما اشتقاقها من الكنية فهو ممكن أيضا ، لأن الرجل اذا كان اسمه محمدا ، فهو كالحقيقة فى حقه ، لأنه هو الموضوع بازائه أولا ، أما قولنا : " **أبو عبد الله** " فانه أمر طارىء بعد جرى محمد عليه لأنه كأنهم لا يطلقونه عليه إلا بعد أن صار له ابن يقال له :عبد الله ، فلهذا قلنا بأنه كنية ، لما كان موضحا للاسم ، وكاشفا عنه ٠ (١)

نستطيع بعد هذا التحقيق أن نقول : أن التفرقة بين " **الاستعارة** " **والكناية** " تقع من أوجه عدة فيما ذهب اليه " **ابن الأثير** " وصاحب الطراز من بعده :
أولا : الكناية جزء من الاستعارة ، فان الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، وكذلك الكناية ، فإنها لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المكنى عنه ، ونسبتها إلى الاستعارة نسبة " **خاص** " الى " **عام** " ، فكل استعارة كناية ، وليس كل كناية استعارة ٠

ثانيا : الاستعارة لفظها صريح ، والصريح هو ما دل عليه ظاهر لفظها ، والكناية ضد الصريح ، لأنها عدول عن ظاهر اللفظ ٠

والحقيقة أننى لا أفهم ماذا يقصد العلوى بأن الاستعارة لفظها صريح ، والكناية ضد الصريح ، لأنها عدول عن ظاهر اللفظ ! ، فكلاهما عدول ، والعدول فى الاستعارة لا يقصد من ورائه إلا المجاز والحقيقة غير مراده ، ثم إن العدول فى الكناية عدول إلى المجاز مع إرادة الحقيقة ، أو المعنى الأصلى أيضا بدليل أنه قال فى ثالثا : (٢)

الكناية تحمل على جانبى الحقيقة والمجاز عند إطلاقها ، خلافا للاستعارة التى لا تحمل على غير " **المجاز** " ، أما الحقيقة فغير مرادة أصلا (**بدليل القرينة**)

هذا ، والكنايات عنده كلها " **تمثيل** " و" **المماثلة** " فيها تقل وتزداد تبعا للإفراد والتركيب فتقل فى المفرد ، وتزداد فى المركب ٠

١- الطراز جـ ١ / ٣٧٩
٢- المثل السائر / جـ ٣ / ٤٩ وما بعدها + ص ١٨٠ – وراجع جوهر الكنز لابن الأثير تحقيق د/ زغلول سلام ص ١٠١

ألا ترى إلى قوله تعالى : " **ان هذا أخى له تسعة وتسعون نعجة ولى نعجة واحدة** " فقد أراد الإشارة الى النساء ، فوضع لفظا لمعنى آخر ، وهو النعاج ، ثم مثل به النساء ٠

تعقيب :
أما قول العلوى وابن الأثير بأن الكنايات كلها " **تمثيل** " ففيه نظر ، مع أن الكنايات أنواع ، منها كناية المجاورة ، ومنها كنايات الإرداف ، لذلك يرى الدكتور محمد فياض أن الكناية أعم من الاستعارة لأخذها من المثيل ، ومن المجاور ، ومن الردف ، وغير ذلك مما له أدنى ملابسة بالمكنى عنه ، أما الاستعارة **فهى مقصورة على المثيل لاغير .**

لذلك لم يبعد " **ابن الأثير** " فى ربط الكناية بالاستعارة ، وعدها جزءا منها ، ولكنه أبعد فى عد الكناية بكل أنواعها كنايات مماثلة منتهيا الى أن الاستعارة أعم من الكناية ، مع أن الاستعارة كما قلنا مقصورة على المثيل فقط ٠

فعندما تقول العرب : " **أخى وأخوك أينا أبطش** " يريدون أنا وأنت نصطرع فننظر أينا أشد ؟ ، كنى بأخيه عن نفسه ، لأن أخاه كنفسه ، وتكنيتهم عن المرأة باللباس ، والبيضة ، والنعجة ، وغيرها إنما حمل على " **المماثلة** " وكذلك كثير من الأفعال ٠

ومن هذا المنطلق فكل استعارة " كناية " " مماثلة " ، وليس كل كناية استعارة ، لأن الكناية كما قلت تنسحب على كناية " المماثلة " ، او" الإرداف " ، أو " المجاورة "(١)
وبعامة ، فان الكلمات واسعة المدلول صالحة إذن لأن يكنى بها عن جملة أفعال أو صفات ، مما يفيد نوعا من الإيجاز والبلاغة ٠

ولعلنا نجد الدليل على ذلك عند " **الزمخشرى** " (٢) فقد أطلقت الكناية عنده على " **المجاز المرسل**" الذى علاقته " **المجاورة** " ، فالتعبير عن الانسان بثوبه من المجاز المرسل ٠ فى قوله تعالى : " **وثيابك فطهّر** " (٣) والعلاقة هنا هى المجاورة ، كذلك الغائط ، والخلاء ، والنجو ، وغيرها لا يمكن أن تحمل على غير المجاورة ٠

١- راجع للدكتور محمد فياض : الكناية – من ص ٨٣ – ٨٤
٢- الكشاف / جـ ١ / ٧٦
٣- المدثر / ٤

كذلك الأمر فى قوله تعالى : " **ويوم يعض الظالم على يديه** " (١) فعض اليدين ، كناية عن الغيظ والندم ، والحسرة ، لأنه من روادفها ، وهكذا ٠

أما قضية اللازم والملزوم التى لهج بها عبد القاهر ، وفخر الدين الرازى عندما قال : أعلم أن السبب فى كون الكناية أبلغ من الإفصاح ، هو أن الكناية ذكر الشىء بواسطة ذكر لوازمه ، ووجود اللازم يدل على وجود الملزوم ، وهذا أوقع فى النفس من ذكر الشىء من غير دليله ٠ (٢)

فهى من المصطلحات المنطقية التىأغرقت الكناية فى ضبابها ، وغموضها ، فضلا عن أن هذا الحد الذى حدت به الكناية لا يعدو أن يكون قسما من أقسامها ، ونوعا من أنواعها لا أكثر ، وهى كناية " **الرِّدْف** " لا غير ٠ (٣)

قصارى القول :
الكنايات بدلائل فردية ، واجتماعية ، والمجتمع هو الذى أشعر الفرد بالحاجة إليها ، ولولاه ما كانت هناك ألفاظ يضطر الفرد إلى العدول عنها ، وإيجاد البدائل لها ، وهى تقل فى مجالس اللهو ، وتزيد فى مجالس الجد ، كمجالس العلم والوعظ ، وغيرها من مجالس الحشمة والوقار ، إنها لغة الأناقة ، واللياقة ، والحشمة ، والوقار ٠

هى إذن كما قلنا ربيبة العرف الاجتماعي ، كالأمثال السائرة ، أما " **الاستعارة** " فهى فردية وليست اجتماعية ، وان استحسنها غير الذين ابتدعوها ، فالألفة الشعبية أو الاجتماعية فى الكناية أوضح بكثير مما هى عليه فى الاستعارة ، ان لم تكن ميزة الكناية دون الاستعارة ، والاستعارة إذن أدخل من الكناية فى الإبداع الفردى والخيال الخاص ، ولهذا تظل الاستعارات وقفا على أصحابها ومن ماثلهم من أفراد المجتمع ولا تشيع شيوع الكنايات ، لأنها أى " الاستعارة " قائمة على الخيال الفردى والتصور الخاص٠ (٤)

وفى النهاية نقول :
لم يعد هناك خلاف فى حقيقة التعبير الكنائى أو مجازيته ، فاحتمالها للحقيقة والمجاز خير ما يمكن استخلاصه من كلام الأصوليين (٥) ، فكيف يمكن أنت تكون الكناية حقيقة وهى تعبير غير مباشر ؟ وكيف يمكن أن تكون مجازا مع احتمالها للحقيقة وامكان الوقوف عندها دون تجاوزها إلى ما يفضى إليه معنى ظاهر اللفظ ؟ فإذا كانت الكناية معنى المعنى ، فان لفظها محتمل للمعنى ، ومعنى المعنى فى الوقت

١- الكشاف / جـ ٣ / ٢١٨ – الفرقان ٢٧
٢- نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز / ٣٧٣
٣- د٠ محمد جابر فياض / الكناية / ٧٨ وما بعدها٠
٤- راجع للدكتور محمد فياض / الكناية / ص ٨٣
٥- السابق / ٨٤

نفسه ، فمن وقف على المعنى فهو فى إطار الحقيقة ومحيطها ، ومن انتهى إلى معنى المعنى فقد تجاوز الحقيقة والتعبير المباشر ٠

سياق الكناية هو مكمن دلالاتها :

ومن الكنايات عن الصفة مما لفت نظر يحيى بن حمزة العلوى مرتبطا بنظام العبارة ، وعلائق السياق مما يجدر أن نورده هنا ، الكناية عن " **البخل** " فى قول الشاعر :

قَوْمٌ إِذَا اسْتَنْبَحَ الأَضْيَافَ كَلْبُهُمُ : قَالُوا لأُمِّهِمُ : بُولِي عَلَىٰ النَّارِ (١)

وقد أورد العلوى هذا الشاهد ضمن الشواهد التى ناقش من خلالها مظاهر التوفيق فى الاختيار بين المعنى الأساسى الذى يقدمه النظام النحوى ، والمفردات الملائمة ٠

ولعل " **يحيى العلوى** " فى بحثه سياق الكناية فى البيت كان متأثرا بكلام عبد القاهر عن النظم الذى هو ضرب من " **الاختيار** " بين العلاقات النحوية ، أو المعانى النحوية والمفردات اللغوية الذى يصيب فيه المتكلم توفيقا يتلائم مع الغرض الذى من أجله سيق الكلام٠ (٢)

وما هذا " **الاختيار** " إلا الجانب " **الإبداعى** " الذى يقع على عاتق الشاعر ، وهو بطبيعة الحال غير محصور ، وهو متجدد أبدا باستعمال اللغة ، ولا ينفذ ولا ينتهى ، ويختلف فيه شاعر عن آخر ، وقد قالوا عنه :
انه يجب مراعاة أحوال التأليف بين الألفاظ المفردة ، والجمل المركبة حتى تكون أجزاء الكلام متلائمة آخذ بعضها بأعناق بعض ، وعند ذلك يقوى الارتباط ، ويصفو جوهر نظام التأليف ويصير حاله بمنزلة البناء المحكم المرصوص متلائم الأجزاء٠ (٣)

يقول " العلوى " فى إطار تعليقه على البيت وضمن رؤيته لنظام اللغة وتفاعل مفرداتها مع الغرض الذى قصده الشاعر من وراء هذه الكناية :

فتأليف هذا البيت مشتمل على نهاية الهجاء حتى لا تكاد لفظة من ألفاظه إلا ولها حظ

١- الطراز / جـ ٢ / ٢٢٤ / ٢٢٥
٢- راجع الدلائل / ٨٢ / ٨٣ / ٨٦/ ٨٧/ / ٩٣ / ٩٦ / ٩٧
٣- راجع الطراز / جـ ٢ / ٢٢٤ / ٢٢٥

فى الذم والنقص لهؤلاء ، ولكن كيف عبر الشعر هنا عن المعنى من خلال وسائطه اللغوية ونظامه النحوى ؟ لقد عبر عن ذلك بدلالة أنهم أعراب جفاة ليس لهم ثروة ،ولا تمكن ، فلا يألفون شيئا من مكارم الأخلاق ، ثم يوضح السر فى اختيار (**إذا**) دون غيرها من أدوات الشرط بقوله : " ثم انه أتى **بإذا** التى تؤذن بالشرط المؤقت المعين ليدل به على أن الأضياف لا يعتادونهم إلا فى الأوقات القليلة ، ثم انه أتى " **بسين الاستفعال** " لتؤذن أن كلبهم ليس من عادته النباح ، وإنما يقع ذلك على جهة الندرة ، لإنكاره الضيف ، وأنه لا عهد له بهم ، ثم جاء " **بالأضياف** " على جمع القلة ، لما كانوا لا يقصدهم كل أحد ، وفيه دلالة أيضا على أن كلبهم لا ينبح إلا بالاستنباح لهزاله وقلة قوته من الجوع والضعف ، ثم **أفرد الكلب** ليدل على أنهم لا يملكون سواه لحقارة الحال وكثرة الفقر ،ثم انه أضاف الكلب إليهم استحقارا لحالهم ،
ثم أنه أتى " **بقالوا** " ليعرف من حالهم أنهم لا خادم لهم يقوم مقامهم فى ذلك ، وأنهم يباشرون حوائجهم بانفسهم ،ثم جعل القول منهم مباشرة لأمهم ليدل على أنه لم يكن هناك من يخلفها من خادمة وغيرها فى إطفاء النار ، فأقام أمهم مقام الأمة والخادمة فى قضاء الحوائج لهم ، ثم جعلهم قائلين لما يستنكر من لفظ البول لأن ذكره يشعر بذكر مخرجه من العورة فى حق الأم ، فلم يكن هناك حشمة لهم ولا مروءة فى إضافة ما أضيف إليها من ذلك ، ثم قال : " **على النار** " وفيه دلالة على ضعف نارهم لقلة زادهم ، وانه يطفئها بوله ،وأنها انما أمرت بذلك كى لا يهتدى الأضياف إليهم ، ولا يعرفوا مكانهم ، ثم أتى بلفظة (**على**) ولم يقل فوق النار ليدل بحرف الاستعلاء على أنها قصدت حقيقة الاستعلاء بالبول قائمة من غير مبالاة فى التستر ، ولا مروءة فى تغطية العورة ٠ (١)

والحقيقة التى يمكن أن نضيفها إلى ما سبق من كلام العلوى ونظرته المسددة إلى سياق الكناية وحسن النظم بين الألفاظ والتراكيب فيها ، أن الكناية هنا ليست مجرد كناية عن صفة أو موصوف وإنما هى كناية عن النسبة أو الإضافة وقد تداخلت الصفة مع الموصوف بحيث لا نستطيع التفرقة بينهما ، فهما فى علاقة جدلية لا تنفك صلتهما والتحامهما ، بحيث يجوز لنا أن نسمى البخل باسم مَنْ وصِفُوا به ، كما يجوز لنا العكس ، فلقد تداخل الطرفان بحيث لا ندرى من خلال ذوبانهما واتحادهما إلى أى الطرفين يمكن أن نركن فى تسمية هذا النوع من الكناية ، وها هو ذا السبب فى رأيى الذى حدا بالبلاغيين إلى جعل الكناية ثلاثة أقسام ، محددين القسم الثالث باسم **الكناية عن النسبة** أو الإضافة ، تلك التى يصعب توجيه المقصود منها إلى الصفة أو إلى الموصوف ٠

١ـ الطراز / جـ ٢ / ٢٢٦ / ٢٢٧ وما بعدها

الباب الثالث

الاستعارة بين قضايا النقد الأدبى

الفصل الأول : الاستعارة والصورة الشعرية ·

الفصل الثانى :الاستعارة والخيال ·

الفصل الثالث : قيمة الاستعارة ·

الفصل الأول

الاستعارة والصورة الشعرية

الاستعارة والصورة فى النقد العربى القديم :

هل الشعر بوزنه وقافيته وحسب ، هل بما يحمل من معان وفكر حياتية ؟ - لقد وقف ناقد مثل الجاحظ ليجيب عن هذه التساؤلات ، وذلك عندما رأى أن رواة اللغة يشايعون المعنى ، ويحفلون به ، ولم يلتفتوا إلى جمال الصياغة وحسن العبارة ، وعلى راسهم «أبو عمرو الشيبانى » الذى نعى عليه أبو عثمان (٢٥٥ هـ) استحسانه لمعنى بيتين هما :

لا تحسبن الموتَ موتَ البلى ... فإنما الموتُ سؤالُ الرجالِ

كلاهما موتٌ ، ولكن ذا ... أفظعُ من ذاكَ لذلِّ السؤالِ

بقوله :

« وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى ، والقروى ، وإنما الشأن فى اقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير » (١) .

ويقول فى ذلك أيضاً :

---

(١) الجاحظ : الحيوان جـ ٣ / ١٣١/١٣٢ .

« ورأيت عامتهم - يعنى الكتاب - قد طالت مشاهدتى لهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة ، والمعانى المنتخبة ، وعلى الألفاظ العذبة ، والنماذج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن ، وعلى السبك الجيد ، وعلى كل كلام له ماء ورونق » (١) .

إذن فالجاحظ كان يقصد إلى « الصورة الأدبية » من خلال عنايته بالصياغة ، والنقاد الأول جعلوا كالمواضعة بينهم أنه يقولوا «اللفظ » ، وهم يريدون « الصورة » التى تحدث فى المعنى والخاصة التى حدثت فيه .

على أنَّ كثيراً ممن نادوا بتقديم المعنى على اللفظ لم يهملوا الألفاظ ، ولم يغضوا من شأنها ، بل جعلوها كالمعارض ، « وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذى أبرز فيه ، وكم من معنى حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه » (٢) .

لقد عنى الجاحظ « بالصياغة » ، وكان قصده إلى اللفظ قصداً إلى « الصورة » والمعرض الذى يتجلى فيه المعنى ، فالتصوير إذن فى رأيه عنصر مهم من عناصر الشاعرية ، وهو رأى للجاحظ يقترب مما يراه النقد الحديث من أن « الصورة هى ما يبقى فى كل شعر ، وكل قصيدة هى فى ذاتها صورة ، فالاتجاهات تأتى وتذهب ، واللغة تتغير، وأنماط الوزن تتبدل ، ولكن الاستعارة تبقى إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر ، وهى المحك الرئيسى للشاعر » (٣) .

ولم يكن رأى الجاحظ فى قيمة التعبير بالصورة رأياً فردياً ،

---

(١) الجاحظ : البيان والتبين جـ ٤/ ط١/ ٢٤ .

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر ص١١ ، ١٧ ، ١٨ .

(٣) (C.D.Lewis) : The poeticImage - p, " 17 " .

وإنما كان اتجاهاً غالباً شايعه عليه فريق كبير من النقاد الذين حفلوا بالصياغة سواء أكانوا ممن ساووا بينها وبين المعنى « كابن قتيبة » أم ممن فضلوا الصياغة على المعنى « كابن سنان » ، « وابن خلدون ، أو ممن مزجوا الأمرين في بوتقة فنية تظهرهما معًا في نظم واحد مثل «عبد القاهر » .

وإذا ذهبنا إلى « ابن طباطبا » (٣٢٢ هـ) في كتابه « عيار الشعر» ، وجدنا كلمة « صورة » ، تتردّد في خلال حديثه الطويل عن التشبيه ، واقسامه ، ولذلك فقد ارتبط فهمه الصورة بما يعقده الشعراء من مشابهات بين الأشياء في هيئاتها التي عليها ، أو في معانيها ، أو ألوانها ، أو حركاتها أو غير ذلك ، يقول :

« وأحسن التشبيهات ما إذا انعكس لم ينتقص ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى ، وربما أشبه الشئ الشئ صورة ، وخالفه معنى ، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة ، وربما قاربه وداناه ، أو أشبهه مجازاً لا حقيقة » [1] .

معنى ذلك أنّ ابن طباطبا أطلق لفظ « صورة » ، وأراد بها الشكل الحسن الذي تحدثه الارتباطات التي تقوم بين الأشياء ، ولقد استشهد بما وصفته العرب ، وشبهت بعضه ببعض ، فما أدركه عيانها كثير لا يحصى عدده ، والأمر لا يقتصر في نظره على التشبيهات الصريحة التي يكون طرفا التشبيه فيها باثنين ، ولكن الصورة شملت أيضاً عنده المشابهات المجازية ، أو بمعنى آخر شملت المجاز الاستعاري الذي يعتمد على علاقة المشابهة ، ولا يدلّنا على ذلك ما ورد في قوله

---

(١) عيار الشعر ص ١٠ ، ١١ .

السابق وحسب ، وإنما يدلنا عليه أيضاً ما طرحه لنا من أمثلة الشعر الجاهلى التى شملت ، التشبيه ، والاستعارة ، وإن كان لم يفرق بينهما فى شواهده هذه .

وتختلف العبارة عن الصور والهيئات والمعانى باختلاف الأحاسيس والطبائع ، وبقدر ما نجد تحتها من معان - مخبأة ، فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يجنح بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها فأبحث عنه ، ونقر عن معناه ، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت انهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته » [1] .

وخلاصة موقف ابن طباطبا من الصورة ، أنه وعاها فى اطار التشبيه ، واقتصر ادراكه بالنسبة لها على الجانب الحسّى ، أما صورة المعنى عنده ، فقد رأينا حديثه عنها غير مباشر ، بل يكاد يكون بعيداً ، عندما قال :

« وهناك تشبيه الشئ بالشئ معنى لا صورة ، ويورد امثلة عديدة لذلك » [2] .

وها هونا الفارق الذى نجده بينه وبين رجل مثل الجاحظ الذى تحدث عن صورة المعنى باسم « الصياغة » ، ولو أن ابن طباطبا توسّع بعض الشئ فى حديثه عن مسألة ارتباط الطبائع والأحاسيس بالعبارات ، والتشبيهات لأدرك قيمة التعبير بالصورة التى تختلف باختلاف المواقف والمواضع ، ولفهم أن قيمة الصورة ليست فى مجرد الشكل الحسّى ، وإنما هى فى العرض وطريقة العبارة مما يدل على

---

(١) عيار الشعر ص١١ .

(٢) عيار الشعر ص ٢٢ ، ٢٤ .

عبقرية أصيلة يحكمها شعور طاغ ، ينقل إلينا حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته ، وهذه المهمة هى التى تولاها من جاءوا بعده .

آمن عبد القاهر بعد ذلك بأن الصورة أساس الشعر ، بل هى الشعر نفسه ، مستشهداً على ذلك بحادثة حسان ، وابنه .

فمن خبر عبد الرحمن بن حسّان أنه رجع إلى أبيه « حسّان » وهو صبى ، يبكى ، ويقول : « لسعنى طائر » ، فقال حسان : « صِفْه يا بنىّ » ، فقال : « كأنه ملتفّ فى بُرْدَى حِبْرَةً » ، وكان لسَعَهُ زُنبور ، فقال حسان : « قال ابنى الشعر وربِّ الكعبة !!! » ، أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع ، ويُجْعل عياراً فى الفرق بين الذهن المستعد للشعر ، وغير المستعد له ، وسرَه ذلك من ابنه كما سرّه نفس الشعر ، حين قال فى وقت آخر :

اللّه يعلم أنى كنت منتبذاً فى دار حسان أصطاد اليعَاسيبا

فإن قلت : إن التشبيه يُتصوّر فى مكان الصّبغ ، والنقش العجيب ، ولم يُعجب حسان هذا ، وإنما أعجبه قوله : « ملتفّ » ، وحُسْنُ هذه العبارة ، إذ لو قال : « طائر فيه كوشْى الحِبرْة » ، ولم يكن له هذا الموقع ، فهو أن يكون مشبهاً ما أنت فيه ، فمن حيث دلالته على الفطنة فى الجملة .

قيل : مُسلّمٌ ، لك أنه نكتة الحسن فى قوله : « ملتفّ » ، ولكن لا يسلّم أنه خارج من الغرض ، بل هو عين المراد من التشبيه ، وتمامه فيه ، وذلك أنه يفيد الهيئة الخاصة فى ذلك الوشْى ، والصّبغ ، وصورة الزنبور فى اكتسائه لهما ، ويؤدى الشبه كما مضى من طريق التفصيل دون الجملة ، فما ظننت أنه يبُعد عما نحن بصدده ، هو

الذى يدنيه منه ، ولقد نفيت العيب من حيث أردت إثباته [1] .

بعد قراءتنا هذا النص ، يتضح لنا أن شيخنا جعل الصورة ، أو التشبيه ، مقياساً لقوة الطبع ، وعياراً فى الفرق بين الذهن المستعد للشعر ، وغير المستعد له .

نعود فنقول :

إن عبد القاهر على نحو خاص اهتم بهذه القضية ، وجلا جوانبها، ولم يكن لمن أتوا بعده إضافة أو جديد يذكر ، فقد أوضح أنّ مفهوم الصورة هو التعبير المحسوس فى مقابل المعرفة الذهنية ، وبذلك نعد عبد القاهر من أوائل من تعهدوا بذرة المذهب التصويرى – إن صح التعبير – حتى نمت شجرته ، وآتت أكلها . وذلك حيث يقول:

« فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، شبيه بما يقع فى أنفس الناظرين إلى التصاوير التى يشكلها الحذّاق ، بالنقش ، أو بالنحت ، والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور»[2] .

ويقول : « اعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فكما رأينا البينونة بين آحاد

---

(١) الأسرار : قراه وعلق عليه (ابو فهر) الشيخ محمد محمود شاكر – نشر دار المدنى بجده سنة ١٩٩١ ص١٩١/١٩٢ .

(٢) الأسرار ص٦٩ . وراجع مفهوم الجمال عند عبد القاهر (للمؤلف) – ترى كيف اكد عبد القاهر على وحدة الفنون ، مما نجده عند النقاد الغربيين ، وذلك ص١٢٦/١٢٧ ط الدار الأندلسية وطبعة مطبعة الانتصار بالاسكندرية ٢٠٠٢ .

الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بيْن انسان من انسان ، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا وتكون في صورة ذاك ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان بيْن خاتم من خاتم ، وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين ، وبينه في الآخر بينونة في عقولنا ، وفرقاً عبّرنا من ذلك الفرق ، وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه ، فينكر منكر ، بل هو مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير » (١) .

وفي هذا النص نجد الجرجاني يدعم مفهوم الصورة في ضوء العملية العقلية التي تنتجها ، فالصورة عنده تمثيل ، وقياس تخلعة العقول من مواد ادخَرت فيها ، وهو بذلك يتلمس مصادر الصورة الشعرية ، ووسيلة خلقها ، ومعيار تقويمهما في الواقع بأبعاده الموروثة ، فضلاً عن الحواس المدركة لهذا الواقع ، وهي جميعًا سبيل إلى التواصل بين الأديب فيما ينتج من أدب ، والمتلقي فيما يسوق إليه الأديب من ثمار قريحته ، هذا جانب .

على أننا ينبغي أن نعلم على حد قول « الدكتور كامل حسن البصير » (٢) ، أن العقل مهما تباين مدلوله في هذا العلم أو ذاك من العلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يُقصى عنه مدلولات التخيل ، والتذوق ،

---

(١) الدلائل ص٢٥٥ .

(٢) راجع للدكتور كامل حسن البصير كتابه القيم : « بناء الصورة الفنية في البيان العربي – موازنة وتطبيق) – ط المجمع العلمي العراقي / ١٩٨٧ ص٤٠/٤١/٤٢ .
وراجع كتابنا « مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجاني » في مواضع كثيرة تجد فحوى ذلك .

والشعور . وبحصره فى زاوية ضيقة من مدلول المنطق المجرد والفهم التقريرى المباشر . وآية ذلك أن الجرجانى قد فجّر بين يدى النص الأدبى مدلولات المصطلحات الجمالية والفنية كافة ، هو يتعهده بالتحليل والتقويم فى كتابيه الدلائل ، والأسرار .

من منطلق هذا أستطيع القول بأن العملية العقلية التى يتم بها ابداع الأدب وتقويمه ، ليست هى العملية المنطقية الصرف التى نواجه بها علوم المنطق ، والرياضيات ، لذا غدا الخيال والذوق ، والإحساس ، وكل هذه القوى شعباً من شعب العقل وجزءاً لا يتجزأ من نشاطه .

ثم هناك الجانب « الثانى » من هذا النص حيث يتكئ الجرجانى فى بيان مفهوم الصورة وجوهرها على قيمة المقارنة بين التعبير الشعرى ، والأدبى عامة ، والفنون الأخرى ذات الطابع الحسّى لإدراك جمالها ، وبيان الفروق بين صياغة وصياغة .

فسبيل الكلام عنده « سبيل التصوير ، والصياغة ، وسُبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار » (١) .

لقد استطاع شيخ البلاغين أن يصل إلى هذا المفهوم لأمر الصورة عندما أدرك أن الجودة فى الشعر لا تقاس بلفظه ، ولا بمعناه، وإنما « بالصورة » التى يكون عليها ، وقد أشار إلى ما كان لجهل اللفظيين بالصورة من أثر نسبتهم المزية إلى اللفظ بصدد الموازنة بين الكلامين يتّحدان فى الغرض ، لذا يقول :

« إنهم لجهلهم بالصورة ، وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على

---

(١) الدلائل ١٩٦ .

قاعدة ، فقالوا : إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث ، وأنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة ، لا تكون للآخر ، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة ، وألاّ يكون لها مرجع إلى المعنى من حيث إن ذلك فى زعمهم يؤدى إلى التناقض ، ويكون معناهما متغايراً وغير متغاير معاً » (١) .

أضحت الصورة مقتضيات النظم ، وكأنّ النظم عنده أضحى « علم الصورة » ، وقد رسم منهجه فى بحثه لها فى إطار نظام التركيب والترتيب النحوى حيث قال :

« واعلم أن غرضى فى هذا الكلام الذى ابتدأته ، والأساس الذى وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعانى كيف تختلف وتتفق ؟ - ومن أين تجتمع وتفترق ؟ ، وأفصّل أجناسها وأنواعها ، وأتتبّع خاصها ، ومشاعها ، وأتبيّن أحوالها فى كرم منصبها من العقل ، وتمكنها من نصابه ، وقرب رحمها منه أو بعدها حين تنسب عنه » (٢) .

ولهذا ، فلقد جند عبد القاهر كتابه « أسرار البلاغة » لتحليل الصورة الأدبية وبيان منزلتها فى الشعر خاصة ، ودورها فى التأثير النفسى ، ونحن لو تأملنا هذه الفكرة (فكرة التصوير) التى جعلها عبد القاهر أصلاً فى « أسرار البلاغة » لوجدناها هى بعينها فكرة « ابن سينا » فى أن العمل الشعرى شئ يكون فى صورة المعانى ، لا فى مادتها ، ولن نراها بعد ذلك بعيدة عن فكرة « أرسطو » فى أن الشعر محاكاة لأفعال ، أو محاكاة لمعانٍ ما تتشكل بها الأفكار والمعانى (٣) .

---

(١) الدلائل ٣٦٨ .

(٢) الأسرار ص١٩ .

(٣) راجع « أرسطوطاليس فى الشعر » : تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد ص٢٣٩ - ٢٤٠ + ٢٥٢ . .

لقد اتسع ميدان حديث الجرجاني عن الصورة عندما افتتح كتابه « أسرار البلاغة » بالكلام عن منزلة البيان من خصائص الإنسان ، وبالتنبيه إلى أن الوصف الخاص به هو أن يريك المعلومات بأوصافها التي وجدها العلم عليها ، وتعيَّر كيفياتها التي تتناولها المعرفة إذا سمت إليها . ي وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته ، وأخص صفاته ، كان أشرف أنواعه ، ما كان فيه أجلى وأظهر ، وبه أولى وأجدر .

ومن هنا يبين للمحصل كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال، إذا أراد أن يقسم بين حظوظها من الاستحسان ... ومن البيِّن الجلى أن التباين في هذه الفضيلة ليس بمجرد اللفظ ، وإنما لأمر خاص بالمعاني ، ومواقعها في النفوس (١) .

والسؤال الذي يلح علينا بعد ذلك هو :

وما الكيفية التي تأتي بها هذه المعاني ، وهيئاتها وتراكيبها ؟

والإجابة في قوله :

« وإذا كان هذا كذلك ، فينبغي أن يُنظر إلى الكلمة ، قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى « الصورة » التي بها يكون الكلم إخباراً وأمراً ، ونهيًا ، واستخباراً ، وتعجبًا ، وتؤدى في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة » .

ويستطرد في توضيح الأمر بقوله :

وهل قالوا : لفظة متمكنة ، ومقبولة ، وفي خلافه : « قلقه ،

---

(١) الأسرار : ص٨ .

ونابية، ومستكرهة » ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق ، والنبوّ عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية ، فى مؤداها ؟ » [(١)] .

ها هوذا مفهوم الصورة عند شيخنا ، وهو مفهوم يلتقى بالنظم، وبالأنساق ، وعلى أساس النسق ، والنظم تتحدد قيمة الصورة ، ونظام تأليفها ، « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ، فيقول : حلو رشيق ، وحسن انيق ، فاعلم انه ليس لأمر ينبئك عن أحوال ترجع لها أجراس الحروف ، أو ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده » [(٢)] .

وهذا الكلام معناه ، أن ما تثيره الصورة فى حقل الأدب أمر لا يتصل بمجرد أجراس الحروف ، وانغام الألفاظ ، وإنما هو أمر متصل بكيفيات التعبير جملة ، ذلك التعبير الذى يهدف إلى تحويل غير المرئ من المعانى إلى المحسوس مثلاً ، أو تحويل الغائب إلى ضرب من الحضور إلى آخر ضروب هيئات التصرف ، والعدول اللغوى ، ولكن بما يثير الاختلاف » ، ويستدعى « التأويل » بقرينة أو دليل ، الأمر الذى يغذى المعنى الأدبى ، ويحيل إلى الصياغة بفرادتها المخصوصة لدى المتلقى ، إذ تنحرف الألفاظ فى التشكيل الصورى عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية جديدة ، ومن ثم تتحدد هوية النص ، تلك التى تتجدد مع كل قراءة على أساس أن الصورة هى الأداة (الجوهر) التى تنعكس فيها المواهب الفردية الخاصة بما فيها

---

(١) الدلائل (طه الشيخ محمود شاكر) ص٤٤/٤٥ .

(٢) الأسرار ص٨/٩ .

من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشاعرة . مبدعة كانت أو متذوقة وعلى هذا تتحدد « الصورة » . وتتحدد طبيعتها بما تصنعه فى نفس متلقيها من وجوه الاستجابة والأبعاد الدلالية . والإيحائية . وهذا معناه ، أن ما تتأثر به كلية الإنسان هو « الشكل وحده » ، ولا يتأثر بالمضمون إلا فرادى الملكات ، فالشكل هو الذى يبلغ بنا إلى صفاء النفس وحريتها ، ولا يتم ذلك إلا إذا كان الفنان بارعًا فى إبطال المادة الوسيطة التى يستخدمها أو الغاؤها عن طريق الشكل أو الصورة .

هذا ، وإذا قيل : إن البلاغة فى جودة « اللفظ » فيجب أن يفهم انها فى هذه المعانى الأول المفهومة من ظاهر اللفظ المرتبطة به ، وإذا شبهت المعانى بالجوارى ، والألفاظ بالوشى المحبر ، والكسوة الرائعة تفخيمًا لأمر اللفظ ، وتشريفًا للمعنى ، فيجب ان يفهم من ذلك أن القائل أحسن الغرض، وأحسن الدلالة على هذا الغرض بالاستعارة، والكناية ، والتمثيل (١) .

هذه الفقرة الأخيرة تحتوى جوهر الفكرة التى بنى عليها عبد القاهر كتابه ، بل إنها تعطينا المفتاح لفهم طريقته ، ومنهجه فى علاج ما كان من أمر « الصورة » عنده ، فالمسألة إذن مسألة حذق فى الدلالة على الغرض ، والأمر محتاج بعدئذ إلى ترتيب خاص ، وفن متميز فى صياغة المعانى ، وهذا الترتيب لا شك محدث أثره عند سامعه ، أو قارئه ، إذ إنّ من أهم مقاييس الجودة الأدبية عند ناقدنا تعرف مقدار ما يتركه النص من أثر فى نفس متذوقه ، وهذه الفكرة نفسها امتداد ، أو إن شئنا قلنا : تكرار مؤكد لما كان من أمر النظم عنده .

---

(١) الأسرار / ٣٢

هذا . ولما كانت أبواب التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، والكناية هى الأبواب التى تفسح المجال أكثر من غيرها لضروب التصوير الأدبى وخلق الصور الفنية فى الشعر خاصة . فقد عدّها عبد القاهر الأصول التى يتفرع منها جلُّ محاسن الكلام ،

« وكأنها – أى هذه الأبواب – أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها وأفكار تحيط بها جهاتها » (١) .

ولما كانت هذه المعانى أو الأبواب السابقة ، من مقتضيات النظم عنده فقد وجّه إليها همه ، وتوسع ما شاء له استقراؤه وتحليله ، وتطبيق نظريته عليها .

ويذكر بعض الباحثين أن عبد القاهر فى حديثه عن التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، جمعها فى صعيد واحد ، وميّز بينها ، وبين فنون البديع الأخرى ، ذلك لأن الأصناف الثلاثة ، تمتاز عن غيرها من ألوان البديع بأن فيها محاكاة وتخييلا ، وكأنى بشيخ بلاغتنا قد استعاض فى بحثه البيانى عن كلمة « التخييل » بهذه الكلمات الثلاث (التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل) (٢) .

هكذا كان مفهوم الصورة عند عبد القاهر على هذا الشكل ، ثم إن الاتجاه إلى دراستها فى إطار نظريته فى النظم يعنى الاتجاه إلى روح الشعر ، ذلك لأن الصورة فى أشكالها المجازية المتعددة ، إنما تكون من عمل القوة الخالقة ، كما أنها تعبير عن نفسية الشاعر وكيانه ، ودراستها تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى للقصيدة « إذا إنها تستطيع أن تصرح عن طبع الشخص الذى

---

(١) الأسرار / ٤٣ .

(٢) انظر ارسطوطاليس فى الشعر – ترجمة الدكتور شكرى عياد ٢٦٢ ، ويقصد بالبديع هنا فنون البلاغة .

يستعملها ، وعن شخصيته حين يعجز سواها عن أن يفعل ذلك ، ومن ثم تكون هذه الصور ابتداعا لا شعوريا ، ليعبر عن أعمق النزعات عند الشاعر وابتداعا واعيا شعوريا من التفنن الرفيع ليعمق التأثيرات ويغيرها أو ليوحي بها » (١) .

نؤكد فنقول :

لقد حصر عبد القاهر « الصورة الشعرية » في هذه الأشكال البيانية الثلاثة ، ويظهر من صنيعه هذا أن الوسائل الثلاث ، (الاستعارة ، والكناية ، والتمثيل) هي الوسائل التي يمكن أن تعرض بها الفكرة ، وأن الأديب يستطيع أن يفاضل بينها في الاختيار، وأساس العمل الفني هو الاختيار ، أما الضرورة الملجئة إلى نوع خاص من التعبير لا سبيل إلى الاختيار فيه ، فليس ذلك التعبير من العمل البلاغي في شيء ، وإنما ألصق بالنحو ، وأوثق به التباسا ، وقد اعتمد عبد القاهر في تحليله هذه الصور على استغلال طاقات اللغة المختلفة ، والاستفادة بها في الإبلاغ الأدبي ، وأن عملية الإبلاغ نفسها تتمثل في الحصافة والإضافة وفي استغلال هذه الطاقة التي تمكن في الدلالات الثانية للألفاظ ، والتي لا تكون إلا بالنظم ، وهذه الدلالات الثانية محصورة في ثلاثة تمثل عنده الصورة الشعرية بمصطلح النقد الحديث ، وفيها انطباعات النفس ، وخلفيات الشعور ، وهي « الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل » .

وهكذا نجد أن نقدنا العربي القديم ، وبلاغتنا قد استخدمت هذه الوسائل حقيقة ، واستخدمت إلى جانبها مصطلح الصورة ، والتصوير ، وإن لم تكن قد ربطت بينها ربطا صريحا أو مباشرا ، أو

---

(١) انظر ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لستانلي هايمن – ترجمة د. احسان عباس (ط٥٨) ص٣٠٢ من (جـ١) – والكلام « لكارولاين سبيرجن » " Spurgeon " .

استحدمت المصطلح - أعنى مصطلح « الصورة الشعرية » - على ما هو عليه الآن - والأمر بهذا المفهوم واضح كل الوضوح على يد عبد القاهر الجرجانى الذى نالت الصورة الشعرية على يديه من نضج فى المفهوم وكمال فى الإدراك ما لم تنله على يد أحد من النقاد ، والبلاغيين ، لا من قبله ، ولا من بعده .

وجدير بالذكر أن فترة النضج والوضوح بالنسبة لبحث الصورة الشعرية فى الدراسة البلاغية والنقدية العربية قد وصلت إلى ذروتها فى كتابات عبد القاهر بعد أن ضمرت واضمحلت قبله ، ثم إن كثيراً ممن جاءوا بعده حولوا مجهوداته إلى نهاية وقفوا عندها دون محاولة للإفادة منها ، والسير فى طريق جديدة ، كان يمكنهم سبْر أغوارها على هدى من خطواته وجهوده ، لذا لم يعد مفهوم الصورة عندهم إلا مقتصراً على ما سموه باسم (حسن التأليف) ، وقد زعموا أنه يزيد المعنى المكشوف بهاءً .

لقد نجح عبد القاهر بعد ذلك فى أن يتناول مفهوم الصورة الشعرية « الاستعارية » على وجه خاص من ثلاث زوايا مهمة تبين تفرده فى دراستها بالقياس إلى دراسات النقد والبلاغة العربية بوجه عام ، وتبين تفرد الاستعارة عنده أيضاً بقيمة خاصة ، وهذه الزوايا الثلاث هى : بيان مفهومها ، ووظيفتها ، وعلاقتها بالتشبيه لتدعيم استقلالها عنه وسموها عليه بعدما اختلط الأمر فى فهمها لدى النقاد من قبله ، ولنا فى ذلك تحليل وتفصيل فى الجزء الخاص « بقيمة الاستعارة » من هذا الكتاب .

وبعد ، فإننا لا نكون مغالين إذا قلنا على ضوء ما حدثنا عبد القاهر : إن الصورة الشعرية كانت تعنى فى نظر النقاد والبلاغيين العرب ، وفى مقدمتهم عبد القاهر ، الاستعارة ، والتشبيه ، والكناية . وجدير بالذكر أن الاستعارة أخذت موقع الصدارة فى

تصورهم وفكرهم وبالت مانالت من العناية حيث استحودت على جزء غير يسير من كتاب « أسرار البلاغة » ودلائل الإعجاز . ولا عجب فى ذلك بطبيعة الحال . فهى أقرب أدوات الصورة إلى جوهر الشعر أو بالأحرى . هى جوهر الشعر نفسه ، ثم إنها ارتبطت واقترنت فى الفكر العربى النقدى بثورة أصحاب التجديد الذين عرف مذهبهم بمذهب « البديع » . والذى كان على راسهم « أبو تمام » ، وهم أنفسهم الذين واجهوا ثورة انتقاد أصحاب « عمود الشعر » وطريقة العرب من أمثال « الآمدى » (٣٧١هـ) - ومن هنا ، فقد أخذت الاستعارة مكانها فى تاريخ البلاغة والنقد العربى ، وأصبحت قضية لها معناها ، ومبناها . وحكمها . ورسمها ، ولعل بعض ألوان المجاز التى يمكن أن تشكل صورة شعرية ، والكناية ، وهى ضرب من الحقيقة عند بعض البلاغيين ، لعل هذه الألوان جميعاً لم يكن لها الصدى نفسه الذى كان للاستعارة فى قضايا النقد والبلاغة العربية ، ويمكننى إرجاع السبب فى ذلك إلى أن علماء اللغة العربية نظروا إلى المجاز من ناحية فوجدوه فى التعبير أمراً طبعياً لا يكاد يثير من القضايا ما يدخل فى دائرة فلسفة الفكر ، « كالمجاز » المرسل مثلاً ، وعلاقاته كما صُوِّرت قديماً علاقات عقلية أحياناً وميتافيزيقية أحياناً أخرى ، أو بمعنى أخر علاقات خارجية مقررة لا تأخذ حياتها من السياق غالباً ، ومن أراد التأكيد على ذلك فلينظر إلى هذه العلاقات لدى « القزوينى » فى الايضاح .

أما « الكناية » فلأنها تعبيرات معدّة ليس فيها كثير من الابتكار ، ولأنها ضامرة تتقاسمها الحقيقة ، والمجاز ، لم تكن لذلك خطيرة الشأن فى تاريخ الصورة الشعرية ، وفى الوقت الذى اشتهر فيه أمرؤ القيس ، وأوس بن حجر ، وذو الرمّة بأنهم من شعراء التشبيه مثلاً ، وزهير ، ومدرسته ومسلم بن الوليد ، وبشار بن برد ، وأبو تمام ، وغيرهم بأنهم شعراء الاستعارة ، ولم يشتهر أحد بأنه كان له اتجاه

خاص فى إيثار الكناية . أو المجاز أو أثار حولهما دراسة . أو خصومة على نحو معين يبررهما فى تاريخ الدراسة البلاغية ، ودراسة الصورة فى شعر العرب خاصة . لذا عدت الكناية فى النقد الأوربى قريبة من الاشارة [1] .

إن هذه الأمور بطبيعة الحال تعلى من قدر « الاستعارة » ، لأن فيها إلى جانب لذة الحواس لذة الفكر العميق الذى يتحصل بالانتباه، والتركيز وتعمق الأشياء .

• • •

وإذا أردنا معرفة مفهوم « الصورة الشعرية » ، وماذا كان يعنى مصطلحها من وجهة نظر النقد العربى المعاصر ، وصلة ذلك « بالاستعارة » قلنا :

إن هذا المصطلح لم يعد كما كان فى البلاغة والنقد العربى القديم مصطلحًا غير شائع الاستعمال تلتمس أدواته من خلال الأدوات التصويرية مثل ، التشبيه ، والاستعارة ، ومن خلال كلمتى «التصوير » و « الصورة » ، وإنما أصبح مصطلحاً شائعاً يتحدث عنه النقاد كثيراً ، ويفضلونه على استعمال أدواته التى كان يستعملها النقاد والبلاغيون القدماء مثل التشبيه ، والاستعارة ، والكناية .

معنى ذلك أننا إذا كنا قد تلمّسنا « الصورة الشعرية » فى البلاغة القديمة من خلال الكلام الواضح عن التشبيه ، والاستعارة ، فإن الأمر فى النقد الأدبى المعاصر يبدو على النقيض من ذلك فى كثير من الأحيان ، فنحن نجد أن الوسائل تتوفر من خلال الكلام الواضح عن الصورة الشعرية التى يتسع مفهومها لهذه الوسائل التى تحدثنا عنها ، ولغيرها أحياناً .

---

(١) راجع للدكتور نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى – ط. مكتبة الأقصى / عمان – الأردن ص١٢

الاستعارة والصورة فى مفهوم النقد الأوروبى :

وعلينا الآن أن نبدأ فى محاولة تحديد مفهوم الصورة الشعرية . وصلة الاستعارة بها لدى النقاد العرب المعاصرين . ولكن قبل أن نبدأ ذلك ينبغى أن نعى حقيقة مهمة . هى أن هؤلاء العرب المعاصرين . لم يكونوا بعيدين عن النقد الأوروبى مهما اختلفت جنسياتهم ، وتعددت مصادرهم الثقافية ، ومن هنا بدا لنا مقدار تأثرهم بهم وسيرهم على منوالهم فى فهم الصورة الشعرية ، معناها ومبناها ، وذلك إلى حد كبير .

ولعل الملحوظ فى النقد الأوروبى فى مجال تحديد مفهوم الصورة، أن كلمة « الاستعارة » تكاد تكون أعم من كلمة « صورة » ، وفى أوقات أخرى تكون كلمة الصورة أعم من الاستعارة ، فتشمل « التشبيه » ، و « الرمز » ، والرمز من جهة نظر بعض النقاد يمتزج فى الصورة بالحقيقة حتى إننا لا نعرف فى كثير من الحالات ، ما هو رمز ، وما هو حقيقة ، ومن المؤكد أن اختيار الرمز فى تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، ووجوده كذلك ليس من قبيل التعسف ، أو الاختيار الاعتباطى ، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية .

وبعامة فإن الصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل « المجاز » ، ولكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح فإنها تغدو رمزاً ، أو قد تصبح جزءاً من منظومة رمزية أو « أسطورية » [1] .

يقول جون مدلتون مرى (Midleton Murry) مؤكداً ارتباط لفظ « صورة » بالتشبيه والاستعارة ، بل ومؤكداً ارتباط الجميع « بالخيال » :

---

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر (ط٣) ص ١٤٠ . وراجع نظرية الأدب لأوستين وارين ورينيه ويلك : ترجمة محى الدين صبحى ص٢٤٢ . ٢٤٤

« إذا ما جعلنا لفظة « صورة » تشارك كلمة الخيال المشتقة منها في فحواها العميق الشامل الذى اكتسبته بمضى الوقت ، وإذا استطعنا أيضًا أن نرى الصورة على أنها أداة فريدة ، ومؤثرة من أدوات الخيال ، وليس على أنها أداة أولية مستقلة ، فإننا ندرك أن لفظة « صورة » أكثر أهمية من اللفظين اللذين يتضمنهما « الاستعارة » و« التشبيه » [1] .

وهذا معناه أن الاستعارة والتشبيه ليسا إلا من قبيل التصنيفات الشكلية ، فلفظ صورة يمكن أن يدل على الجوهر الحقيقى لكل من التشبيه والاستعارة ، ذلك أنها تتضمن كلاً منهما فضلاً عن أنها أكثر أهمية من كلا اللفظين [2] ، وفى اطار هذا التداخل لا يمنح « مرى » التشبيه (وهو أرضية الاستعارة) القيمة نفسها التى تعطى للاستعارة حيث يقول :

إن الاستعارة أقرب إلى جوهر الاستعمال الشعرى ، وهى فيه وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به بأنها « روحية » ... إن وظيفة الصورة فى الشعر تختلف عنها فى النثر ، فالتشبيه الخلاق بطبيعته أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة الخلاقة ، لأن النثر يمنحنا وقتًا لكى نناقش فيه التشبيهات، والصورة فى الشعر أساساً مركبة وموحية ، بينما هى فى النثر محدودة ، وواضحة الأبعاد ، ومن خلال الاستعارة يتولى « الحدس » إدراك الجوانب الروحية للعالم المركب ، عالم الشخصية الإنسانية وآثارها [3] .

---

(١) جون مدلتون مرى : الاستعارة - ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى - مجلة المجلة ، ابريل ١٩٧١ ص٤٣ وراجع نظرية الأدب لوارين وويلك ص٢٤٢ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) انظر الاستعارة لجون مدلتون مرى؛ ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى ص٤٤/٤٥/٤٦.

وإذا كان هاهوذا رأى « مرى » فى تفرقته بين الشعر والنثر على أساس مواءمة « الاستعارة » للشعر ، فإن « كلوديل » يقابل بين الشعر والنثر على الأساس نفسه ، فالشعر عنده « منطق الاستعارة » ، والنثر « منطق القياس » ، كما عرّف باحث أخر الشعر فى كتاب خصص لهذه القضية بأنه – أى الشعر – « استعارة معمقة رأسيا » ، « مصممة افقيا » [1] . ومن هنا عرّف توماس ستيرنز اليوت (ت . س اليوت) « الكوميديا الالهية » بأنها « استعارة ضخمة » على أساس أن الاستعارة فى رأيه تشكل الخاصية الرئيسة للغة الشعرية على الأقل [2] .

وبعامة فإن الشعر خير وسط للصورة الشعرية ، ولعل هذا يعود إلى كون جميع أنماط الشعر بحدوده المرسومة وبصفة التكرار فيه ، يستطيع أن يخلق قوة أكبر ضمن انماط الصور – وأصداء اوضح ، وعلاقات أكثر تعقيداً ، وهذا يعتمد على المدى الذى استوعب به ، وعى الشاعر هذا المشهد أو ذاك .

إن هذا الذى ذهب إليه « مرى » وغيره تنبّه إليه نقادنا منذ القدم، ولقد رأينا كيف عنى هؤلاء باللغة المجازية فى الشعر وركزوا على « الاستعارة » لما لهذه اللغة من قدرة على خلق علاقات جديدة ذات طبيعة خاصة بين الألفاظ تتشكل بها الصور الفنية ، ولعل هذا ما يفسر لنا انتشار تلك اللغة المجازية فى اللغات جميعًا ، بل لعله يفسّر أيضاً سيادتها فى الشعر دون النثر ، لبعدها عن العقلانية المسيطرة على الروح العلمية كما سبق أن أوضحنا .

---

(١) راجع جون كوين « بناء لغة الشعر » ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور احمد درويش، ط١ – مطابع الأهرام – اكتوبر ١٩٩٠ ص١١٨ .

(٢) راجع السابق ص١١٨ .

هذا . ويوسّع « جون مدلتون مرى » من دلالة الصورة لتكون أكثر من مجرد الدلالة البصرية المحدودة ، فيذهب فى كتابه « أقطار الذهن » إلى أن كلمة « الصورة » " Image " يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التى اشتقت منها وهى كلمة " Imagination " ، أى « ملكة التصور والتخيل » بصفة عامة ، وبذلك يمكن تخليصها من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة ، وتصبح تلك التى يسترجعها الذهن مرتبطة بملكة التصور (١) .

ولعلّ « لويس » ينحو المنحى نفسه ، فعن الجانب الحسّى للصورة ، يقول : « إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية ، وكثيراً من الصور التى تبدو غير حسية لها مع ذلك ترابط مرئى باهت ملتصق بها ، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقى من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر. ويضيف « لويس » أنه من الممكن القول : بأن كل صورة حتى أكثرها عاطفية ، أو عقلية فيها بعض الأثر الحسّى ، فقد لا يقدم الشعر صورة إلى العين ، فى الوقت الذى يتحدث بلغة النظر (٢) .

وعلى هذا الأساس تصبح الصورة شاملة لجميع وظائف الحواس، بالإضافة إلى كونها عقلية تمثل فكرة ، أو عاطفة ، إلا أننا لا نعدم أنها مظللة ، بالأثر الحسى (٣) .

وعلى هذا ينبغى أن نستبعد من أذهاننا ما يفيد أن الصورة بصرية فقط ، أو بشكل غالب ، فيكون التأثير الحسّى واقعاً على البصر ، أو قد تكون سمعية فقط ، فيكون التأثير الحسّى واقعاً على

---

(١) الاستعارة (لمرى) : ترجمة د. المسيرى : مجلة المجلة ص٤٣ ، وراجع « نظرية الأدب لرينيه ويلك ، وأوستن وارين » ص٢٤٢ .

(٢) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية- ترجمة د. أحمد الجنابى وآخرين ص٢٠.

(٣) سيرد موقف لويس بكامله فيما بعد

الأذن ، لأنها قد تكون بكاملها « سيكلوجية » صرف . نقارن من خلالها حالة عاطفية أو فكرية بحالة أخرى مماثلة ، ولكن جوهر كل هذه الصور يعني ببساطة أنه لابد من وجود ذلك الإدراك الحدسي للتجانس بين الأشياء المختلفة ، ولذا فإننا حينما ندرك وجود هذا التجانس فإنّ إدراكنا يشبه الاكتشاف ، أي اكتشاف شئ كان مجهولاً، واصبح بغتةً معلوماً ، وإلى هذا الحد يمكننا أن نعدّ الصورة عملاً خلاقاً بحق ، يدل على تقدم في الاكتشاف ، بل على غزو جزء من الحقيقة بالنسبة للكاتب الذي يدرك ، والقارئ الذي يتلقى (١) .

أما الشاعر الفرنسي « بول ريفردي » فيرى في تعريفه الصورة « أنها إبداع ذهني صرف ، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثــق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكــثرة » (٢) .

وإذا نظرنا إلى هـذا التعريف بدقة مقترنًا بوظيفة « الاسـتعارة » التي تجمع ما بين حقيقتين أو شيئين يظهران في وعائهما ليعطيا رؤية جديدة تضيف ما يمكن أن يضيفه الفن للحياة ، وللطاقة الانفعالية ، والروح الإنسانية ، إذا نظرنا إليه هكذا أمكننا أن نعرف أن « الصورة » هنا لا تعدو أن تكون « الاستعارة » .

وإن هذا الجمع ليس على الإطلاق حركات منطقية للتفكير – كما يقول العالم اللغوي « كارفسلر » (٣) .

---

(١) راجع « الاستعارة » لمرى: مجلة المجلة ص٤٢ / ٤٤ ويورد مرى مثالاً للصورة « النفسية » الصرف مقارنة حالة عاطفية أو فكرية بحالة مماثلة قول الشاعر :

« حينئذ انتابني شعور كشعور من يرصد السماء

حين يسبح نجم جديد في مدى بصره » .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر (ط٣) ص١٣٣/١٣٤

(٣) انظر للدكتور محمد الكردي بحثه عن « نظرية الخيال عند جاستون باشلار – عالم الفكر م١١ ع٢ سبتمبر ١٩٨٠ ص٢١٣

بل إن الأساس فى ذلك هو حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء لأنها تختلف فيما بينها ، أو تتحد ، بل لأنها تجتمع فى الفكر والشعور فى وحدة عاطفية .

وقد عبَّر « ريتشاردز » عن مفهومها بقوله :

قد تكون الصورة نسخة من المحسوس ، وقد تكون فكرة ، أو أى حدث ذهنى يمثل شيئًا ما ، وقد تكون شكلاً من أشكال البيان ، أو وحدة ثنائية تتضمن موازنة (١) .

ثم إنه أخذ (أى ريتشاردز) على النقاد أنهم قد بالغوا فى أهمية الصفات الحسية للصور ، فليس المهم فى نظره التشابه الحسِّى بين الصورة ، والإحساس ، الذى هو أصل الصورة ، وإنما المهم علاقة أخرى مازالت سرًا من أسرار علم الأعصاب (٢) . أى أنها مسألة نفسية داخلية من الصعب ترجمتها إلى ألفاظ .

على أننا ينبغى أن نلاحظ أن « ريتشاردز » يجعل الصورة الفنية فى كلامه السابق مرادفة أشكال « البيان » ، من تشبيه ، واستعارة، وكناية ، ورمز .

هذا ويركز كثير من النقاد على الجانب الانفعالى فى الصورة ، وعن العلاقة بين طرفيها يقول « بريسكوت » :

« وتقدّم العقل البشرى من ملاحظة العلاقات والتشابه ، إذ يرى العقل فى البداية الأشياء فى حال تفردها ، وعدم ارتباطها بعضها ببعض ، ثم يتعلم العقل كيف يربط شيئًا بآخر كى يظفر بشىء جديد » (٣) .

---

(١) عن الدكتور نصرت عبد الرحمن : فى النقد الحديث ط٧٩ ص٦٩ .
(٢) السابق ص٦٩ وراجع مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص١٧٢ .
(٣) الدكتور نصرت عبد الرحمن : عن كتابه فى النقد الحديث ، ط٧٩ ص٦٩ ، وانظر الإحالة فيه إلى كتاب " The philosaphy of Rhetorie p:130 " .

. معنى ذلك أن العلاقة بين حدى الاستعارة ليست علاقة تشابه فقط ، بل علاقة اختلاف أيضًا ، ومن التشابه ، والاختلاف يأتى الجديد الذى لا يعد زينة أو إضافة إلى الصورة ، وإنما هو من صميم طاقتها ، وانفعالها .

هذا ، وتبحث نظرية الخيال عند الفيلسوف الفرنسى «جاستون باشلار» علاقة الخيال بالصورة الشعرية ، وعلاقة الصورة الشعرية بالتعبيرات المجازية ، فترى أن الصورة فعل خيالى صرف تقوم فى الشعر بعملية «تقوية» تبرز من خلال فعلين : «فعل الدفعة» ، وفعل «الاهتزاز» ، وتعبر الدفعة عن توتر الكائن الشامل الذى ينفجر فجأة فى صورة مضيئة بالغة التركيز ، فأقل توترًا ، وبالتالى أنسب للتعبيرات المجازية ، والايقاعات المركبة ، وإذا كانت «الدفعة» هى قوة انبثاق الصورة ، «فالاهتزاز» هو تطويرها خلال سلسلة من «الاستعارات» ، والتشبيهات [١] .

وإذا ذهبنا إلى «سيسيل دى لويس» وجدناه يربط الصورة «بالاستعارة» فى كتابه «الصورة الشعرية» ، حيث يقول :

«لقد اكتسبت الصورة أخيرًا قدرة صوفية ، فهى كل ما يبقى فى كل شعر ، وكل قصيدة هى فى ذاتها صورة ، ورغم تغيّر الاتجاهات، واللغة ، وأنماط الأوزان ، وتبدّلها ، فإن «الاستعارة» باقية ، إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر ، وهى المحك الرئيسى للشاعر وشعره [٢] .

إن سيسيل فى عبارته السابقة كأنى به يؤكد مقالته المعروفة عنه

---

(١) نظرية الخيال عند جاستون باشلار للدكتور محمد الكردى ص٢١٢ .

(٢) راجع «لسيسيل دى لويس» كتابه «الصورة الشعرية The poctic image» ترجمة الدكتور احمد نصيف الجنابى مع آخرين ص٢٦/٢٧ ، ٤٤ وراجع النسخة الأصلية ص١٧ ، ٢٢ .

والتى يقول فيها : « جرب أن تكون دقيقًا ، فستكون بالضرورة مجازيا » [١] .

وعلى الرغم من أن « لويس » يجعل كلمة الصورة مصطلحًا يطلق على كثير من العناصر الحسية ، والتعبيرات الوصفية ، إلا أن ذلك كله لا يتنافى مع كونها جميعًا إلى درجة ما « استعارية » ، طالما انها تحمل فى داخلها العاطفة ، والانفعال الإنسانى مما يثير فى القارئ أو المتذوق الانفعال نفسه ، ومن ثمَّ يطرح « لويس » تعريفًا مبدئيا يحاول الإحاطة بالأشكال الفنية للصورة ، فيقول :

إنها صورة رسمت بكلمات ، وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة ، وتشبيه ، أو تقدم إلينا فى تعبير أو فقرة هى حسب الظواهر وصفية خالصة الوصف ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئًا هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجى ، ومن ثم نمضى إلى القول بأن كل صورة شعرية هى إذن بدرجة ما «استعارية» [٢].

• • •

أما الآنسة « كارولاين سبيرجن » (Spurgeon) ، فتعنى بالصورة، « الاستعارة » ، والتشبيه ، لا الصور البسيطة المرئية ، يتضح ذلك من أمثلة توردها بكثرة منها قولها :

« فدونكان » ينام جيدًا بعد أن عانى من حمى الحياة المتقطعة ، و « ودونالين » تخشى الخناجر الكامنة فى ابتسامات الرجال ،

---

(١) السابق ص٢٧ .

(٢) عن الصورة والبناء الشعرى – للدكتور محمد حسن عبد الله ص٢٩ .

و « ماكبث » يخشى عشاءً ممتلئاً بأنواع الرعب » (١)

وفى تعريفها الصورة تقول :

« إننى استعمل مصطلح « الصورة » هنا بوصفها الكلمة الشائعة بحيث تشمل كلاً من التشبيه ، والتشبيه المركز أو المضغوط، واقصد به « الاستعارة » ، إن مصطلح صورة يجب أن نفهمه على أنه يتضمن كل صورة خيالية يعبر عنها الشاعر بوساطة انفعالاته ، وتفكيره سواء أكانت هذه الصورة الخيالية تشبيهاً أم استعارة بما تحمله الكلمتان من معنى رحب ممتد ، لذا ينبغى أن نبعد عن تفكيرنا الإيحاء الذى يجعل المصطلح معبراً عن الصور البصرية فقط (٢) .

ذلك لأن « الصورة تسعى إلى الغوص فى تجربة الإنسان لتخرج منها « معنى فائقاً » للعادة ، وأسلوبها إلى ذلك التعبير عن هذا المعنى هو تحويله عن طريق المشابهة ، – والمقارنة – إلى شئ آخر ، أو عالم آخر » (٣) . وكأنها ثقب فى باب على طبيعة الواقع الذى يتجاوز نطاق الخبرة البشرية ، ووسيلة أساسية بها يستطيع الخيال أن يرى داخل حياة الأشياء ، بل يرى الشعور الإنسانى الخلاّق الذى يشكله عالمه الخاص ، وهذا العالم يقوم – شعرياً – على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال ، أو بين الذات والموضوع ، بين الشعور واللاشعور ،

---

(١) Caroline Spurgeon : Shakespear's Imagery and what it tells, us p : 5 - 6 . وراجع « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » لستانلى هايمن – ترجمة د. إحسان عباس، والدكتور محمد نجم (جـ١) ص١٩٢ .

(٢) راجع كتاب « سبيرجن » السابق ص٣٥ ، ٣٦ وراجع « لنورمان فريدمان » – الصورة الفنية –ترجمة الدكتور جابر عصفور– بمجلة الأديب العراقية العدد (١٦). نقلاً عن د. مصطفى الجوينى ص١٧٢ من كتابه « البيان فى الصورة » ط.دار المعرفة بالاسكندرية سنة ١٩٩٣ .

(٣) د. عبد القادر الرباعى : الصورة الفنية فى النقد الشعرى ص١٢٨ – ١٣٠

وبهذا وحده صارت الاستعارة دعامة التصوير الشعرى ، وجزءاً أساسياً فى البناء الأدبى ، فحيث يزاوج عنصر بعنصر آخر ، فإنه يبرز الإمكانية الكامنة فى كلا العنصرين معاً [١] .

هذا - ويطلق « ريتشاردز » مصطلح « استعارة » ، وهو يريد « الصورة الشعرية » ، فإن تلكم العمليات التى فيها ندرك أو نشعر بلغة شئ آخر ، كل هذه العمليات من وجهة نظره استعارية [٢] .

وهذا معناه ، أن ريتشاردز يرى أن مصطلح « استعارة » يفضل - إذا وسّع ليشمل جميع ألوان التعبير الإيحائى - مصطلح « صورة » ، وهذه الأفضلية راجعة عنده إلى أن مصطلح صورة مضلل لارتباطه بدلالات لغوية ونفسية تخلق جواً مضطرباً فى النقد، وتبعده عن طبيعته الفنية [٣] .

وينبه « ريتشاردز » أيضاً على ضرورة التمييز بين الاستعارة اللغوية التى هى « مبدأ الوجود الشامل للغة » ، والاستعارة «الشعرية » النوعية بوصفها « الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بوساطتها فى الشعر أشياء متباينة لم توجد بينها علاقة من قبل [٤]. إذ ليس من شرط أن تكون العلاقة منطقية أو حسية ، أو موضوع اعتراف عام ، بل « قد تكون بكاملها سيكلوجية » [٥] .

ومما هو جدير بالذكر أن « ريتشاردز » ينعى على النقاد مبالغتهم فى أهمية الصفات الحسية للصور ، وقد اهتم فى المقابل « بالفكرة المصورة » .

---

(١) د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى ١٥٦ / ١٥٧ .

(٢) Richard : philosophy of Rhetoric (p.90) .

(٣) السابق ص٩٠ - ٩٤ .

(٤) راجع نظرية الأدب ترجمة محيى الدين صبحى ، ص٢٥٣ .

(٥) نظرية الأدب ص٢٤٢ .

يقول : لقد بالغ النقاد فى أهمية الصفات الحسية للصور ، فالذى يضفى على الصورة فاعليتها ، ليس وضوحها بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات ترتبط بكونها حدثاً عقلياً (١) .

إن هذا ما يفسر لنا كلام « شيللر » الذى يقول فيه :

« إن الموضوع الذى نشتبك معه فى اتصال مباشر من خلال الحواس الجسمانية بعيد عنا (فبيننا وبينه مسافة) ، وإن ما نراه بالعين هو شئ مختلف عما ندركه ، ذلك لأن « العقل » يقفز متخطياً شعاع الموجة الضوئية قصداً إلى الموضوعات التى صدرت عنها الموجة الضوئية » (٢) .

تفسير هذا :

ان المظاهر الحسية قد تغرينا لأول وهلة ، لكن صورتها من منطلق فكرة التشكيل الجمالى قد تغير فهمنا الجمالى لها ، فالقيمة المطلقة للشئ لا تدرك بالعين ، فالعين لا تدرك إلا الظاهر من قيم الأشياء ، اما ما تتأثر به كليةُ الإنسان هو الشكل الذى يمثل براعة الفنان وقدرته على إحداث العلاقات التى يختفى فيها المضمون بكل قيم التعبير وعناصره ، إذ إن الشكل هو الذى يبلغ بنا إلى صفاء النفس وحريتها ، بحيث نقترب بالفن من المثل الأعلى الجمالى (الحرية) ، وبحيث نتغلب على قيود المادة الوسيطة التى يستخدمها الفنان فى فنه ، فبراعة الفنان فى فنه ، إنما تقوم - إذن - فى عمله على إبطال المادة ، أو الغائها عن طريق الصورة أو الشكل .

---

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ص٣١٠ .

(٢) فريدريش شيللر : التربية الجمالية للإنسان : ترجمة إلى العربية الدكتور وفاء محمد ابراهيم - ط. الهيئة العامة مصر ١٩٩١ ص٢٧٧ والنص المترجم هو عن الانجليزية (لريجنال سنل) Reginald Snell فى الأصل والأساس .

والاستعارة بارتباطاتها العقلية العميقة تعطى نظرية «ريتشاردز» هذه مجالاً أرحب من مصطلح « الصورة » الذى يرتبط بالحواس كثيراً ، فليس المطلوب عنده أن تستدعى إلى أذهاننا صور الأشياء التى يتخيلها الشاعر ، وإنما حسبنا أن نمارس طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة [1] ، وهذا ما يفسّر لنا قولنا : إن الطابع الحسّى للصورة مبدأ أساسى ، ولكنه ليس جوهر الصورة بعبارة أخرى ، ثم إن اللجوء إلى التعبير الحسّى وسيلة من وسائل تأثير الصورة ، ولكنه ليس الوظيفة أو الغاية ، إنه بالأحْرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها فى النفس ، لذلك رفض « سيسيل داى لويس » تحديد الصورة الشعرية بأنها مجرد « صورة فى كلمات فيها مسحة من صفة حسّية » .

من هذا المنطلق يظل مصطلح « صورة » على ما به من صعوبات افضل مصطلح متاح نستطيع ان نستعيض به عن الأشكال المجازية فى بلاغتنا العربية ، علماً بأنه كما قلنا لا يقتصر عليها وحسب بل يستوعب غيرها ، كالوصف المباشر للمناظر والأشياء ، والصور التجريدية أيضاً .

وبعامة ، علينا أن ندرك أننا لا نستبدل « مصطلحاً » بآخر ، وإنما نستبدل « مفهوماً » بمفهوم وتصوراً بتصور . فالصورة لا تلغى « التشبيه » ، ولا تمحو « الاستعارة » ، وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئى الذى ربما ارتبط بكل منهما عند بعض المنظرين .

نعود فنقول :

وأمام هذه الصعوبة فى إدراك تحديد واضح « للصورة الشعرية » حيث إنها تركيبة معقدة ، بل هى اكثر تعقيداً من اى صور فنية

---

(١) الصورة الفنية فى النقد الشعرى للدكتور عبد القادر الربّاعى ص٩٤ وانظر الإحالة فيه إلى مرجع ريتشاردز " practical criticism " .

أخرى ، اقترح « هـويلى » أن يضع مكان كلمـة « الصورة » Image كلمة يشتقها هو اشتقاقاً جديداً فى اللغة الانجليزية هى كلمة Sone- ويمكننا أن نصطلح علـى ترجمتها مثلما رأينا لـدى الدكتور عز الدين اسـماعيل بكلمـة « توقـيعـه » ، اتخـذها « هـويلى » ليدل بهـا عـلى مـجمـوعة الألفـاظ التى تـختـار وتنسّق بحيث تتجـاوب أصداؤهـا فى عملية « الاستعارة » .

إذن فـالصـورة الـشـعرية فى نـظر « هـويلـى » « توقـيعـه » ، أى استـعارة ، ولـعل لفظ تـوقيعه هنـا فى حد ذاتـه يعطـينا فهـماً جـديداً ورحيباً لذبذبات المعنى المنطلق من الاستعارة ، حيث إنّ النغم لا يكون سوى موجات وأصداء متتابعة مترابطة تهدف إلى إحداث تشبع حسّى معين يـهمس فى الأذن ، والنفس على حد سواء ممـا يحدد لنا وظيـفة الاستـعارة ، وشـروط حسنـها ، ومـا يـنبغى عـلى الشـاعِر أن يصـنعه لإنجاح عمله الفنى ، إذا ما اعتمد عمله على هذه التوقيعات ، ذلك كله يزداد وضـوحاً عندما يعرف « هويلى » التوقيعة بأنها : « .

« الوحـدة الحيوية فـى الشعـر التى لا تقبـل الاختصـار ، بعضـها يكون خصباً ، وبعضـها يكون عقيماً ، والتوقيعة العقيم هى الاستعارة التـى تدل على ذكـاء ، ولكـنها تـفشـل فى أن تحدث فـى السـياق العـام أصداء متجاوبة » [(١)] .

ونضيف فنقول : إنها بذلك تنفـصل عن التفكير الكلى الشـامل ، وتصبـح مـجموعـة التّوقيعـات على هذه الشـاكـلة عاجزة عن أن تعـبر عن نماء نفسى يجـعل من القصيدة كلهـا (صـورة) ، واحدة من طراز

---

(١) دكتـور عز الدين اسـماعيل : التفسـير الـنفسى للأدب (ط. دار المعارف) ص٧٥ ، ٧٦ . والشعر العربى المعاصر (ط٣) ص١٤٠ .

خاص ، يحقق التكامل بين الشاعر والحياة ، معنى ذلك أن التوقيعة الخصبة المعطاءه هى التى تحدث فى السياق أصداءها ، وتصبح كشفاً نفسياً لشئ جديد حيث إن الشعور يظل مبهماً فى نفس الشاعر ، فلا يتضح له ولنا إلا بعد أن يتشكل فى صورة ناجحة ، أو « توقيعة » خصبة ، وذلك أمر يرجع إلى الشاعر نفسه ، فليست هناك قائمة بالتوقيعات أو الاستعارات أو التركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه ، ولو وجدت لضاعت كل أهمية للشعر ، ولصرنا فى غير حاجة إلى الشعراء ، إن كل توقيعه رمز مصدره اللاشعور ، والرمز بهذا المفهوم أكثر امتلاءً ، وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، وفى هذه الحال يكون من الخطأ التعامل مع التوقيعات (الاستعارات) على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ، ويتحتم بذل المجهود لاستكناهها وسبر أغوارها .

ولم لا ... ؟ « والصورة تنبثق من إحساس عميق ، وشعور مكثف يحاول أن يتجسد فى رموز لغوية ذات نسق خاص ، هو تلقائياً خروج على النسق المعجمى فى الدلالة ، والنسق الوظيفى فى التركيب . وهذا الارتباط الحتمى بين الصورة ولحظة الكشف التى يعانيها الشاعر تعنى أنها صورة غير مكررة ، من حيث لا تتكرر لحظة الكشف ذاتها » (١) .

لذلك حق « لعيزرا بوند » أن يتغلغل إلى طبيعة الصورة ويعرفها بقوله : « **الصورة هى التى تمثّل مركباً ذهنيًا أو عاطفيًا فى لحظة من الزمن** » (٢) .

(١) الصورة والبناء الشعرى ص٢٨ .

(٢) وليم فان أوكونور : النقد الأدبى - ترجمة صلاح ابراهيم ، ط. دار صادر بيروت سنة ١٩٦٠ ، ص١٠٢ .

وإذا ذهبنا إلى « توماس إيرنست هيوم » (T. Ernst Hulme) ، رائد مدرسة التصوير الشعرى الذائعة الصيت فى أوائل هذا القرن (١٩١٢) ، والتى كان لها أثر قوى فى تحديد دلالة الصورة الفنية الحديثة ، بوجه عام ، رأيناه يقول فى مفهومها عنده :

إن الشعر ليس لغة غريبة ، ولكنها لغة تصويرية ، مجسمة ، فهى توفق بين لغة « الحدس » Intution ، وتقديم الأحاسيس بطريقة مجسمة ، فهى تحاول دومًا أن تستولى عليك ، وتجعلك تشاهد باستمرار شيئًا مجسمًا من الطبيعة وأن تمنعك من الانزلاق فى عملية من عمليات التجريد ، وهى تنتخب صفات جديدة ، واستعارات قشيبة ، ليس لصفة الجِدة فيها ، أو لأننا تعبنا من القديمة وإنما لأن الصورة القديمة لم تعد قادرة على نقل الأشياء المجسمة من الطبيعة، وأصبحت آلات لنقل الأفكار المجردة وحسب ، ولا يمكن نقل المعانى التصويرية إلا فى وعاء الاستعارة الجيدة ، والنثر وعاء قديم تتسرب فيه هذه الصورة ، وليست الصورة الشعرية مجرد زينة ، بل إنها جوهر لغة الحدس نفسها (١) .

نلمح إذن فى عبارة (هيوم) أنه يردف بين « الصورة » و « التعبير المجازى » ، ومن هنا تعنى الصورة الشعرية عنده أى تعبير مجازى من تشبيه أو استعارة .

والاستعارة فى نظر (هيوم) أداة أساسية من أدوات استحضار الصور الفيزيقية مما يساعد المتلقى على الإحساس بالأشياء ، وتحريك انفعاله بحيث تصبح الاستعارة مثيرًا حسيًا لمشاعره ، وهذا التصور فى حد ذاته يجعل الاستعارة أسلوبًا متميزًا من

---

(١) راجع الدكتور محمد عنانى : النقد التحليلى ص٢٢ ، ٦٣ . وراجع الصورة الفنية للدكتور جابر عصفور ص٢٣٦/٢٣٧ . ونظرية الأدب لأوستن وارين ورينيه ويلك ص٢٤٠ .

أساليب الإدراك الذى يكشف نوعاً معيناً من المعرفة ، وتوصيلها للآخرين ، ذلك لأن الصورة نتاج فاعلية الخيال ، وفاعلية الخيال لا تعنى نقل العالم أو نسخه ، وإنما تعنى إعادة التشكيل ، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة فى وحدة [1] .

وعلى هذا الأساس ليست « الاستعارة » فى أى مجال من مجالاتها عنصراً إضافياً ، بل هى كما يقول الدكتور مصطفى ناصف [2] المخرج الوحيد لشئ لا يُنال بغيرها .

وهذا معناه أن للاستعارة وظيفة جمالية ، ولا تستخدم لملء أى فراغ ، وإنما لقصد انفعالى نفسانى ، يحقق المثل الأعلى الجمالى (الحرية ، وصفاء النفس) ، ومن هنا لا يعود الجمال الحقيقى فى الفن رهناً بموضوعه ، أو بمادته ، أو بنوعية المعرفة التى يقدمها للمتذوق ، بل يصبح هذا الجمال رهناً بالشكل فقط ، وقوام الشكل الصورة ، وقوام الصورة « الاستعارة » .

ويزداد الأمر وضوحًا عندما نرى « جون كوين » يقرر أن الاستعارة صورة ، ولكنها صورة متميزة إلى حد كبير ، إذ إنها لا تنتمى إلى النمط نفسه الذى تنتمى إليه صور أخرى مثل « الإيجاز » ، أو « القلب » ، فهذه الصور فى الواقع ذات « مجازات تركيبية » ، لكن « الاستعارة » على عكس ذلك فهى « مجاز تصويرى » لأنها انتهاك لقانون اللغة ، ولذا فهى مصنفة فى المستوى التصورى ، لا فى المستوى التركيبى للغة ، وعلى ذلك فإن لها لوناً من ألوان الهيمنة المفروضة على اللغة لما لها من طبيعة خاصة

---

(١) د. ماهر حسن فهمى : المذاهب العصرية ص٥٩ .

(٢) الصورة الأدبية ص١٤٦ .

تفسح المجال لهذه الهيمنة . وعلى هذا . فالاستعارة ليست فقط منتمية إلى التصنيف اللغوى ، ولكنها مكملة ، ومتممة لكل الصور الأخرى . فعلى الرغم من أنها صورة إلا انها لا تنتمى إلى النمط نفسه الذى تنتمى إليه صور أخرى مثل «الايجاز» أو « القلب » أو « التقفية » كما قلنا ، إن هذه الصور فى الواقع ذات مجازات تركيبية ، والاستعارة عكس ذلك فهى مجاز تصوّرى وإذا كانت كل الصور الأخرى هدفها التهيئة للسياق الاستعارى، فإن استراتيجية الشعر لها نهاية واحدة هى تغيير المعنى بوساطة المجاز « التصويرى » ، وهنا يكمن هدف الشعر ، وهو تغيير المعنى ، ولذلك فليست كل استعارة بشعرية ، إذ لا تكون الاستعارة كذلك إلا إذا كان المدلول الثانى ينتسب إلى مجال معنوى معين ، وعلى هذا الأساس استعملت الاستعارة استعمالين ، فهناك « استعارة الاستعمال » ، واستعارة « الإبداع » ، ثم إن طبيعة الاستعارة الأولى ليست جزءاً من المجاوزة الشعرية [1] .

وهذا ما يفسره لنا كلام الدكتور « عز الدين اسماعيل » إذ يرى:

إنّ الاستعارة ليست حتمًا صورة شعرية ، إذ لكى تكون صورة يجب أن تكون مؤثرة ، وينبغى أن تكون إفرازاً للانفعال .

يقول « ريفردى » :

إن الصورة إبداع ذهنى ، وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان فى البعد قلّة وكثرة ... وإنما يمكن إحداث الصور الرائعة تلك التى تبدو جديدة أمام العقل بالربط ، دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين ، لا

---

(١) جون كوين : راجع « بناء لغة الشعر » ترجمة د. احمد درويش ط. الأهرام ١٩٦٠ ص١٢٠ – وراجع هامش ص١١٩ من المرجع نفسه

يدرك ما بينها من علاقات سوى العقل » [(١)] .

واعتقد أن هذا التباعد هو الذى يثير الانفعال ، ويحرك الخاطر ، ويهز النفس ، ويثير العجب والدهش ، عندما يُفلح المتذوق فى المسك بأعناق المتنافرات ، وجمع المتباعدات فى علاقة تصورية .

إن هذا ما يريده « عبد القاهر » قديماً بقوله :

« وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب » [(٢)] .

إن كل هذا مرتبط بطبيعة الحال بوظيفة الشعر ، إذْ « إن الشاعر لا يريد أن يرسم ، والاستعارة لم تعد مجرد « رسم » ، كما لم يعد الشعر مجرد موسيقى ، والاستعارة « الشعرية » عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة « الإيحائية » ، عبور تمَّ من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى ، إن كلمات الألوان لا تحيل إلى الوان ، ولكنها تحيل إلى مدلول ثان موحًى به ، تتغيَّر من خلاله طبيعة المعنى فننتقل من المعنى الذهنى ذى الطبيعة العاطفية ، فالسماء الخضراء عند شاعر مثل « رامبو » والسماء الزرقاء عند « مالارميه » كل له مدلول ثانٍ ذو طبيعة عاطفية [(٣)] .

بعد هذا كله ، لا شك إذن فى أن ثمة ترادفًا واضحاً بين استخدام مصطلح « الصورة الشعرية » ، « والاستعارة » ، رغم وجود عدم

---

(١) عن الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين اسماعيل ص١٣٣/١٣٤ .

(٢) راجع الأسرار - ص١١٦ - ونستطيع العثور على نصوص كثيرة عند عبد القاهر تؤكد هذا الجانب ، راجع ص١١٦ ، ١٣٨ ، ١٤٤ .

(٣) جون كوين : بناء لغة الشعر - راجع ص٢١٠/٢١١ .

ثبات تقريبًا فى تحديد مفهوم الصورة . ولعل هذا الترادف يؤكد لنا عدم وجود نبوّ أو جفوة بين « الصورة » ، « والاستعارة » وهذا شئ طبعى ، فقد تصل « الاستعارة » أو التشبيه إلى درجة من الخصب والذكاء ، والامتلاء ، والعمق ، إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل (الصورة) وتؤدى دورها . وهذا لم يمنع من وجود وسائل أخرى تتحقق بها الصورة ، ومن خلالها ، لذلك وجدنا هذا « المفهوم الجزئى » للصورة الشعرية يوجد إلى جوار « مفهوم كلى » آخر يمكّن من أن تطلق كلمة الصورة الشعرية على أى رسم لهما فى الشعر مما يوسع دلالتها أشد الاتساع ، واتساع الدلالة بهذا الشكل جعل مفهوم التصوير يختلط بمفهوم الرسم الذى يعتمد على الصور البصرية ، فكل من الشاعر ، والمصور ، والرسّام كما يقول « رسكين » :

« يلتقط كل ما رأى وما سمع طول حياتهما ، ولا يفوتهما قط شئ حتى ولو كان أبسط النغمات ، أو أدق طيات الملابس ، أو حفيف أوراق الأشجار ، وتؤلف الصور المنسقة من هذا الحشد المنوع المخزون فى الذاكرة بوساطة الخيال الخلاق » [١] .

وعلى هذا الأساس ترتبط « الصورة » بكل ما يمكن استحضاره فى الذهن من مرئيات ، أى ما يمكن تمثله قائماً فى المكان ، كما هو الشأن فى صور الفنون التشكيلية ، أما القصيدة فهى مجموعة من التوقيعات التى قد تشتمل على مثل هذه الصور المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى ، على أن هذه الصور الجزئية بعد ذلك تعبر فى مجملها عن حركة تحقق وثمار نفسى تجعل من القصيدة فى مجملها « صورة » واحدة من طراز خاص ، يتحقق فيها نوع من

---

(١) د. ماهر حسن فهمى : المذاهب النقدية ص٥٩ .

التكامل بين الشاعر والحياة [1] .

ولم لا ؟ ، « والاستعارة » تشكل الخاصية الرئيسة « للغة الشعرية » في رأى (ت. س. اليوت) عندما عرّف « الكوميديا الإلهية » بأنها : « استعارة ضخمة » ، وعلى هذا الأساس قابل « كلوديل » بين الشعر والنثر ، إذا إنه جعل الأول « منطق الاستعارة » ، والثانى « منطق القياس » [2] .

وترتب على ذلك أن الفرق بين « الشعر » و « النثر » فرق ذو طبيعة لغوية لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي ، ولا في جوهر المحتوى الفكرى ، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذى توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة ، وبين المدلولات من جهة أخرى ، على أساس أن لغة الشعر ليست مجموعة من الألفاظ ، ولكنها مجموعة من العلاقات ، والعلاقة نفسها معنى ، وعلى هذا الأساس يكون الأصل الحقيقى للغة الشعرية هو في نموذجية الصورة ، وطريقة تقديمها ليتحقق الانفعال ، والتأثير المطلوبين في نفس المتلقى .

قصارى القول : إن الصورة قد تكون « تعبيراً استعارياً » ، وفي الوقت نفسه قد تكون تعبيراً حقيقياً يحمل شحنة عاطفية خيالية إلى حد ما - مما تحمله دلالات الألفاظ بعد التئامها في سياق شعرى أو أدبى ، وقد تكون (رمزاً) يجمع الحقيقى ، وغير الحقيقى ، وكثيراً ما أطلق النقاد (الرمز) وهم يقصدون « الاستعارة » ، ذلك أن الاستعارة الناجحة ، والصورة الموحية يسعيان إلى مستوى «الرمز» ، وكل صورة قيّمة أياً كانت تسميتها - كما قيل - تستند

---

(١) راجع الشعر العربى المعاصر (ط٣) للدكتور عز الدين اسماعيل ص١٤١ .

(٢) « جون كوين » : بناء لغة الشعر ص١١٨ .

إلى رمز [1]

« والرمــوز » بـعامة عينيّات واقعـة . وهـى إلى جانب ذلـك عوامل إثارة ، وبمعنى آخـر : إنها تمثل وقائـع ، إلا أنها بذاتها لا تـقدر أن تمثل أى تركـيبة عـقلية ذات دلالة خاصة ، وتـتحدد الـدلالة فى اطار اقـتران الرمز بالـرموز الأخرى ، وإن هـذا الجمـع الذى نراه فى القصـيدة من كلمات رامزة ألفت بنية الصورة النفسية .

وقـد يسـتـعمـل « الرمـز » لدلالتـه الحـقيقـيـة الواقـعة ، غيـر أنّ الصـورة المجملـة ، هـى التى تحـدد للرمـز دلالتـه المطلوبـة فى اقتـرانه بالرموز الأخرى سـواء اكانت « استـعارية » أم سـواها ، وهـذه الصـورة المجملة ، تـركيبة عـقلية من نـوع خاص لا يـخضـع لعالـم المشـاهـدة بحـيث تـصبـح تلكـم الرمـوز جزءاً مـن التـفكيـر الحـسّى الذى يـناى بالمـصـور أن يعـنى بحـرفـية الشـكل الخـارجى ومـا فيـه مـن تنـاسـق وجـمـال، بل يتـغلـغل بـوسـاطتـه الـشـاعر مـن خـلال أحاسـيسـه فى الطبـيعة فـيقع فـيها على المشـهـد أو الحـركـة الخفـية التي تتـرجـم ذلك التفكير .

وعلـى هذا الأسـاس يمكـننا فـهم كلام نـاقد مـثل « جـون كـوين » عنـدما قـال : لـقد وُلـد الشـعـر من « عـدم الملاءمـة » فـضلاً عـن أنه لا يسمى الأشـياء بـأسـمائها أصـلاً فى إطار من التصـور المجازى ، فاللون الأخضر فى « ليلـة خضـراء » ليس هـو اللون الموضـوعى ، ليس هـناك عـالم شـعـرى ، وإنما هـنـاك طريقـة شـعـرية للـتعـبيـر عن العـالـم ، إن الشعـر لا يتكـلم لغـة حرفيـة ، والإصــرار على الحـرفية يوقف دورة

---

(١) الدكتور مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى – الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ص٥٢ .

« التوليد » . وينزع فى الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقى.

وإذا كان الشعر يمارس بانتظام « عدم الملاءمة » - أى عملية «التجوز » على أحسن تقدير بلغتنا فى نقدنا العربى القديم - فإن ذلك لا يتم إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة أو مواضعاتها .

وعلى هذا تكون « الاستعارة » أو « تغيير المعنى » هو تحويل « النظام » إلى « التصور » ، وتكون الصورة حينئذ هى صراع بين قواعد التركيب والتصور المجرد ، والمقال العادى يدخل فى دائرة النظام الذى يتمشى مع القاعدة ، وهو ليس إلا تحقيقًا للإمكانية الكامنة فيها ، أما المقال الشعرى فهو يسير فى اتجاه مضاد للنظام ، ويبدأ صراع يستسلم من خلاله « النظام » ويقبل « أن يتحول » (١).

من هنا ، كان الشعر تبعًا لمفهوم « ڤاليرى » هو « لغة داخل اللغة » ، أى أنه نظام لغوى جديد مبنى على أنقاض نظام قديم ، وهى أنقاض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى ، إن اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبّقة ، ولكنها طريق لا مفرٌ منه ينبغى أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبداً بالطرق العادية .

من أجل ذلك قال « بريمون » بشأن « عدم الملاءمة وتحويل النظام إلى تصور » عن طريق الاستعارة ، عن بيت « مالرب » :

« ستتجاوز الثمار وعد هذه الأزهار »

---

(١) جون كوين : راجع « بناء لغة الشعر » - ترجمة الدكتور أحمد درويش - مطابع الأهرام ١٩٩٠ ص١٣٦/١٣٧ .

كيف يتأتى للإنسان ان يستطيع تغيير اىّ حرف من هذا البيت إلا إذا هدمه كله ؟ فالمجاوزة إذن هى « القاعدة » ، وهى أساس نظام التصور [1] .

من هنا رأينا الدكتور عز الدين اسماعيل يقول :

ينبغى الأ نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان، إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطاً، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد ، أو غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك أو الاشمئزاز .

إن الصورة الشعرية ينبغى الأ تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً ، مايزال هذا الارتباط ولابد أن يكون خاضعاً لمنطق الشعور ، وفى الصورة الشعرية المسيطرة ، يقوم الشاعر بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فإذا بالأشياء المتباعدة فى زماننا ومكاننا ، تتقارب وتتشابك ، وليس لهذا التكثيف من سبب إلاّ لأن بنية الصورة الشعرية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعى الصورة المقابلة المطابقة ، من أجل هذا ينبغى فى محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعرية الا نحكم فيها النظر العقلى الذى سيرفضها منذ اللحظة الأولى ، ويحول دون إدراك الشعر فيها ، وفى مثل هذه الصورة كثيراً ما يستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التى تنقلها إليه الخرافات ، والأساطير والحكايات التى ينسجها خياله على غرار تلك الصور ، وهى فى كلتا الحالين تمثل وسيلة ، تفاهم روحى

---

(١) جون كوين : راجع بناء لغة الشعر ص١٣٦/١٣٧ .

أوضح ، وأقوى من أى وسيلة أخرى (١) .

الصورة عند نقادنا العرب المحدثين :

من الواجب علينا بعد ذلك أن نوضح مفهوم الصورة الشعرية عند نقادنا المحدثين لنرى مدى قرب هذا المفهوم ، أو بعده عن الاستعارة ، فالدكتور عز الدين اسماعيل يجعل من الصورة الشعرية مصطلحاً يشمل ما فى التعبير الشعرى من موقف نفسى أو رؤية معينة ، أو قل : إنها عنده الصورة الكلية التى هى بدورها مكونة من صور جزئية مترابطة ، تقوم الاستعارة ، والتشبيه ، والرمز فيها بدور لا ينكر أثره فى نقل التجربة الشعورية ، أى الانفعال (٢) .

والدكتور « محمد زكى العشماوى » ، صدد درسه الوحدة العضوية فى القصيدة العربية، وتحليله لمعلقتى « لبيد »، و « طرفة »، يقصد فى تعبيره عن الصورة الشعرية إلى التشبيه والاستعارة ، بجانب الصورة الكلية بمفهومها العام (٣) . مما رأيناه أيضًا لدى « الدكتور إحسان عباس » ، فالصورة الشعرية من وجهة نظره ، (جميع الأشكال المجازية) (٤) ، بوصفها لغة مميزة للشعر فى جوهره ، قادرة على تحويل المعانى .

ومع أن الدكتور « إحسان عباس » يفهم الصورة هذا الفهم

---

(١) انظر الشعر العربى المعاصر (ط٣) ص١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٥ وفيها تحليل دقيق وممتع لمعنى « الرمز » من خلال النصوص الشعرية المختلفة .

(٢) الدكتور عز الدين اسماعيل : انظر الأدب وفنونه (ط٧) ص١٣٨ .

(٣) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى المعاصر (ط٥٧ ص١٢٢ ، ٢٠٧) .

(٤) د. إحسان عباس : فن الشعر (ط. بيروت) ص٢٧ وانظر لريتشاردز العلم والشعر ص١٠١ .

المجازى الذى هو بطبيعة الحال فهم « استعارى » . إلا أنه وهو بصدد تحليله مقطوعة من معلقة « أمرئ القيس » . لا يقف بالصورة عند حدودها المجازية وحسب ، ولكنه يفهمها فهماً حسياً عاماً . فهى عنده الصور الحركية . والملونة ، والتشبيهية ، إلى غير ذلك .

ويعرّف الدكتور « نعيم حسن اليافى » الصورة بقوله: « الصورة التعبير بالمجاز » [1] . وغيره يقول : « الصورة يقصد بها التشبيه والاستعارة » [2] . - ويفهمها الدكتور نصرت صالح عبد الرحمن ، فهماً عامّاً ، فهى إما صورة كلية ، أو صورة جزئية ، وبمعنى آخر : هى التشبيه والاستعارة تارة ، أو هى الموقف العام الذى يتصوره الشاعر ويبرزه فى شعر الوصف أو المدح ، أو الحرب ، أو المقدمات الطللية ، وغير ذلك من مواقف تارة أخرى ، لكنه يغلّب ظنه ، بأن « الاستعارة » صورة منفصلة عن التشبيه ، لها كيانها ، وميزتها الخاصة ، إذ تتبدى له أحياناً « كأنها نوع من وحدة الوجود الصوفى حيث تزول الحواجز بين الذات وما حولها » [3] .

أما الأستاذ « أحمد الشايب » ، فالصورة عنده تأتى فى مقابل الجملة بوصفها مصطلحاً بلاغياً ، فتشمل « البلاغة » ، أى « الصورة التى تختصر علم البيان ، وقسما من البديع ، والجملة الخبرية ، والإنشائية [4] .

---

(١) د. نعيم حسن اليافى : الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، بحث مخطوط ، جامعة القاهرة (١٩٦٧) .

(٢) دكتور عبد المحسن طه بدر : التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث بحث مخطوط - جامعة القاهرة .

(٣) د. نصرت صالح عبد الرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى صور الدراسات النقدية الحديثة - نشرته مكتبة الأقصى « بعمّان » راجع ص١٢ .

(٤) الأسلوب للأستاذ الشايب (ط٤) ص٢٠ .

ثم إنه فـى الوقت نفسه يفـهم الصـورة أعمّ من أن تكـون « صـورة بيانية » أو « أدبـية » . أو « بديعية » فى كتـابه « الأسـلوب » ، إذ إنه شـرع يشـرح ذلك فـى أثناء الحديث عن الفـروق بين لـغة العلـم ، ولغة الأدب، فنحن عندما ننقـل فكرة من عقولنا إلى عقول الآخرين مـعتمدين فى ذلك على اللغة الشفوية ، أو الكتابية ينتج عنه ما يسمى « علماً » ، أما إذا كان ما يختـزنه العقل عاطفة وفكرة ، ثـم أديناها كان ذلك « أدباً » ، إلا انه إذا كانت الأفكار هى الغرض الأول مـن الكلام ، ودخلت العاطفة لتبـعث فى الأفكار روعـة وقوة كان النـاتج أدباً عاماً كـالتاريخ والـنقد ، أما إذا كـانت العـاطفـة هى الـغايـة الأولى ، والفـكرة سـنداً لهـا . فإنـنا نظفـر بأدب خاص يعّد من الفنون الرفـيعة كـالشـعـر مثلاً ، والمسـألة بعدئذ تنحصـر فى الطريقة التى يبعث بهـا الأديب فى نفوس الآخرين العواطـف نفسـهـا التى تكمـن فى ذاته ، وكيف يمـكن أن يثيـر فى هذه النفـوس روعة الإعـجاب ، أو لـوعة الحب ، أو لهـيب الحـماسـة ، ولذلك كان علـيه أن يلجأ إلـى الوسائل التى يـحاول بها نقـل فكرته وعاطفـته إلى قرّائه وسامعيه ، وهذه الوسائل تدعى (الصورة الأدبية) (١) .

والصـورةُ عند « الأستـاذ أحمد الشـايب » بهذا المعنى مـحتاجة إلى باعث يـثيرهـا ، والوسيلـة إلى ذلك « الخيـال » ، وهـو أساس الـصورة الأدبية عـنده مهمـا تكن درجتـه الفنيـة ، كما أنه يـحمل العـواطف التى تترجـم إحسـاس الفنـان ، والتى تشـرح لنـا خواص الصورة الصـالحة للتـعبيـر عنها ، ولإثارتـها ، ووجب بعـدئذ أن تكون لـغة العاطفة جزلة مألوفة بعـيدة عن المصطلحات ، والكلـمات الغريبة ، وعلى هذا تـعتمد الصورة الأدبيـة فى تكوينهـا على أساسين مهـمين ، أولهما : الخـيال ، وثانيهما العبارة ، أو نظام التأليف اللغوى .

---

(١) السابق ص٢٢٦ .

نعم ، الخيال بوصفه قوة ذات نشاط ذهنى توحّد بين القلب والعمل بين الوعى واللاوعى ، تُثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم ، لتنتج صوراً واشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلاً موحداً ، كل ذلك مما تفصح عنه العبارة، ونظام التأليف وصنوف هيئات التركيب اللغوى .

هذا ، ويرى « الدكتور غنيمى هلال » من خلال دراسة الصورة فى المذاهب الأدبية ، أن الصورة لا تلزم ضرورة أن تكون الألفاظ ، أو العبارات المجازية ، وقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير ، يقول :

فانظر كيف تتجاور الصور المجازية مع الحقيقة فى قول الشريف الرضى :

ولقد مررْت على ديارهم	وطلولها بيد البِلى نُهب
فوقفت حتى ضجَّ من لغَب	رضْوى ولج بعذلى الركب
وتلفتت عينى ، فمذ خَفِيت	عنها الطُّلول ، تلفَّت القلب

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها أولاً دياراً ليوحى بتجاور هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية فى ذكراه ، ورؤيتها دارسة حين وقعت عليها عيناه ، ثم إن الكلمات : « وقفت » ، و « ضجَّ » و « رضوى » و « لجَّ » هى صورة فى ذاتها موحية بدلالاتها وأصواتها (١) .

وقد تكون الصورة « تعبيراً مجازياً » ، والاستعمال المجازى يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة (٢) .

والأستاذ « العقاد » يذهب فى فهم الصورة المذهب نفسه ، وليس

---

(١) النقد الأدبى الحديث (ط٣) ص٤٥٨/٤٥٩

(٢) راجع السابق ص٤٥٨/٤٥٩

الأمر عند العقاد على هذا الشكل وحسب ، لكنه عند رواد مدرسة الديوان جميعاً ، فإن الأشكال الصورية التى ألح عليها هؤلاء خلال دراستهم النصيّة ، هى التشبيه ، والتشخيص ، والسخرية ، والتجسيد ، والتفتوا أيضاً إلى الصور المبنية على المبالغة ، والصور غير المجازية ، بينما أهملوا إهمالاً يكاد يكون تاماً الصور الاستعارية ، والصور المبنية على الرمز ، مع أنه الاستعارة داخله فى مفهوم الصورة عندهم [1] .

والرؤية نفسها نجدها عند الدكتور مصطفى ناصف ، فالصورة عنده ، إما أن تكون مجازية ، أو غير مجازية دون أن يحدد مفهوماً معينًا لها رغم أنه ينعى حظّ الصورة على أيدى النقاد لأن وجهات نظرهم لم تسفر عن تحديد مفهوم بعينه لها .

والصورة الشعرية من وجهة نظر الدكتور « زكى مبارك » ، إما أن تكون صورة كلية مهمتها تصوير الغرض « الكلى » للوصول إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من التأثير الذى هو غاية البيان ، وإما أن تكون صورة جزئية تتمثل فى الاستعارة التمثيلية على وجه خاص، والتى هى صورة ممثلة للمعنى .

وفى الوقت نفسه يعود فينكر كون الاستعارة داخلة فى دائرة الصورة الشعرية قائلاً : « يعنينى أن يعرف القارئ أن هذا النوع من التعبير (أى الاستعارة) ليس من الصورة الشعرية ، وإن كان فى حد ذاته نوعاً من التصوير لما فيه من روعة الخيال » [2] .

إذن ، ماذا يعنى الدكتور زكى مبارك بما قاله ؟ ... لعله يعنى بهذا أنه ليس من الضرورى أن تكون الصورة تعبيراً مجازياً وحسب ،

---

(١) د. محمد عبد الهادى : الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان : بحث مخطوط ، جامعة القاهرة ، برقم ١١٥٧ (١٩٧٢) ص٦٠٥ .

(٢) د. زكى مبارك : انظر الموازنة بين الشعراء (طه) ص٩٥ - ٩٨ .

وإنما تعنى العلاقة الشاملة بين الحقيقة والمجاز بحيث لا يشير مفهومها إلى احدهما دون الآخر . وها هوذا الرأى نفسه الذى نجده عند « نورمان فريدمان » فيما ترجمه الدكتور جابر عصفور عن مبحثه « الصورة الفنية » (١) .

وفى الطريق نفسها يسير الأستاذ « مصطفى السحرتى » ، وقد اختص « الصورة الشعرية » بحديث طويل ، حدّد فيه مفهومها ، حيث قال :

« إن مجال الصورة يتجلى فى رسم الأشخاص أو المواقف ، ويأتى بنموذج تطبيقى للشاعر « صلاح عبد الصبور » ، وفيه يوضح كيف صوّر الشاعر شخصية زهران ، وهو ممن قتلهم الانجليز فى « دنشواى » فى أبعاده الجثمانية ، وفى ملامحه وسماته ، وأحواله الحياتية ، ويعرض كثيراً من النماذج الشعرية « لعمر أبى ريشه » ، و « بدر شاكر السيّاب » ، وغيرهما مما لا نجد لمفهوم الصورة الشعرية من خلال تحليله لنصوصهم سوى أنه يفهمها على أنها الصورة الكلية التى تقوم فيها الألفاظ بدور مهم فى الايحاء برؤية الشاعر ، وتكون بذلك مادة من موادها (٢) .

هذا ، ولم أجد فى حديثه من قريب ، أو بعيد ما يشير إلى مكان الاستعارة بين ذلك كله .

وأعتقد أن الأستاذ السحرتى ينظر إلى الصورة من خلال ما عرض على أنها نمط يجسّد « رؤية رمزية » معينة ، أو على أنها تحوى فكراً يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية معينة لها دلالة ما .

---

(١) نورمان فريدمان : الصور الفنية - ترجمة د. جابر عصفور - بحث منشور بمجلة الأديب العراقية عدد (١٦) .

(٢) الأستاذ مصطفى السحرتى : النقد الأدبى من خلال تجاربى ص٩٠/٩١

وفى المقابل يُعالج موضوع الصورة عند الدكتور «جابر عصفور» من جانبين :

الأول : يعالج الصورة بوصفها نوعاً بلاغياً سواء أكانت تشبيهاً أم استعارة أم كناية ، والجانب الثانى : يعالج الصورة بوصفها طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجهًا من أوجه الدلالة ، لذلك لم تعد دراستها عنده مقصورة على الأنواع البلاغية وحسب ، بل هى أيضاً اللوحة الشعرية الدالة بملامحها الكلية ، وإن كان الباحث قد ركز فى بحثه الصورة الفنية على جوانبها الجزئية المعروفة من استعارة ، وتشبيه ، وكناية ، ومجاز موضحًا أهميتها ، ووظائفها مع ربطها بالجانب الحسِّى وتأكيده على هذا (١) .

ولا أشك فى أنه محقٌّ فى هذا الربط ، فإن النتائج العامة التى قدمها واحد مثل « ايفور ريتشاردز » فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى» ، تؤكد باستمرار على أن فاعلية الصورة ليست فى مجرد حيويتها بوصفها صورة ، وإنما بقدر ميزتها بوصفها حادثة ذهنية ، ترتبط نوعيًا بالإحساس لذلك أصبحت تمثيلاً للإحساس وتشكيلاً له عبر المحسَّات (٢) .

ويأتى الدكتور « عبد القادر القط » ليقدم لنا تصوراً وافيًا عن طبيعة الصورة ، والعناصر التى تسهم فى بنائها وتشكيلها ، إذ قال:

الصورة فى الشعر ، هى « الشكل الفنى » الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة مستخدماً

---

(١) الدكتور جابر عصفور انظر الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (ط. دار المعارف)

(٢) نظرية الأدب لاوستين وارين . ورينيه ويلك : ص٢٤١

طاقات اللغة ، وإمكاناتها فى الدلالة . والتركيب والايقاع . والحقيقة ، والمجاز ، والترادف ، والتضاد ، والمقابلة ، والتجانس . وغيرها من وسائل التعبير الفنى . والألفاظ والعبارات هى مادة الشاعر الأولى التى يصوغ منها ذلك الشكل الفنى . أو يرسم بها صوره الشعرية ، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة ، وبالمعجم الشعرى عندما نأخذ طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية ، والجمالية تتردد فى عبارات ، وصور مجموعة من الشعراء ممن يربطون بينها وبين وجدانهم ، وهم يتجهون إلى تجربة واحدة فى شعرهم (١) .

أما إذا ذهبنا إلى الدكتور « مصطفى ناصف » وجدناه يشير إلى أن الصورة قد تُستخدم للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسى، وتطلق أحياناً ، مرادفة للاستعمال الاستعارى للكلمات (٢).

ثم إنه يرى أن « ربط الصورة بالاستعمال الاستعارى الحى أكثر صواباً لأنه أوفى تحديدا » (٣) .

والدكتور « ناصف » يؤكد دوماً على الصورة الاستعارية « الحية» غاضاً الطرف عن الكناية ، منزلاً التشبيه المكانة التى كان يحتلها عند القدماء ، ولهذا فإن مفهوم الشكل الأدبى أو « الأدبية » تكاد ترادف عنده « الاستعارة الحية » (٤) .

---

(١) الدكتور عبد القادر القط : انظر الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ط٢ ص٣٥٠/٣٩١ .

(٢) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص٣ .

(٣) السابق .

(٤) راجع « الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى » تأليف الولى محمد . ص٢٢٨ - ٢٢٩

يقول الدكتور ناصف فى ذلك :

« يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر ، فكل ماعدا الاستعارة من خواص الشعر يتغيّر ، من مثل مادة الشعر ، وألفاظه ، ولغته ، ووزنه ، واتجاهاته الفكرية . ولكن « الاستعارة » تظل مبدأ جوهرياً ، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر » [1] .

ومفاد هذا النص انه يختزل الصورة الشعرية إلى مجرد « استعارة » ، وعلى هذا فيمكننا تعويض مصطلح « الصورة » بمصطلح الاستعارة . وبناء على ذلك يمكننا القول بأن « الصورة » أصبحت مرادفا « للاستعارة » .

وبإمكاننا مع النظرة الشاملة والموضوعية عدم التغاضى عن الأنواع الأخرى من الصور ، وعلى الأخص التشبيه ، على أساس أنه أرضية الاستعارة وأساسها إلا أن الدكتور ناصف يقول :

لست أميل إلى أن أحمل عطف البلغاء على التشبيه على أسباب وثيقة الصلة بطبيعته، فالاستعارة ربما كانت أولى منه ، وأجدر بطول التوقف ، والأناة ، وهى بالشعر على الخصوص أمسّ رحماً » [2] .

وعلى الرغم من وجود شبه تسوية بين الاستعارة ، والتشبيه عند ناقد مثل « موليتو » من حيث أهميتهما فى بناء الصورة ، وتشكيل القصيدة ، وكذلك الأمر بالنسبة « لسيسيل لويس » كما ورد فى مبحثنا من قبل » .

يقول « موليتو » :

« لقد أصبحت الاستعارة والتشبيه منضويين تحت اسم عام هو

---

(١) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص١٢٤ .

(٢) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص(٤٧)

« الصورة » ويبدو أنه قد أصبح شائعاً الاقتناع بأن الصورة تشغل أهم ما فى القصائد ولقد بدت هوية الشعر مع الحركة الشعرية العظيمة التى بدأت مع الرومانسية واستمرت مع الرمزية فالسيريالية . بدت متحررة بوصفه (أى الشعر) « صورة » (١)

إلا أن ناقداً مثل « بيركيرو » يرى غير ذلك . إذ قال :

« إن التشبيه هو الأقل شعرية بين الصور ، وذلك لأنه يعتمد على مجرد « القران » ، مع أن الشعر يستهدف « النقل » (٢) .

وماذا عن الكناية ؟

إن الكناية إن دلت على ذكاء أو حتى لطف النظر ، فإنها لا تدل إطلاقاً على طاقة تخييلية ، تلك الطاقة التخييلية التى تنقلنا من مكان إلى آخر ، ذلك الانتقال بين الأشياء المختلفة من حيث الجنس الذى جعله ناقد مثل « عبد القاهر » علامة على القدرة الشعرية ، وذكاء المبدع ، إذ قال :

« وههنا إذا تأملنا مذهباً آخر فى بيان السبب الموجب لذلك هو ألطف مأخذا وأمكن فى التحقيق ، وأولى بأن يحيط بأطراف الباب ، وهو أن لتصوير الشبه من الشئ فى غير جنسه وشكله ، والتقاط ذلك له من غير محلته ، واجتلابه إليه من النيِّق البعيد باباً آخر من الظَّرف واللطف ، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل ... » (٣) .

نعم ، إن هذا الانتقال هو مصدر اللذة الجمالية فى « الاستعارة

---

(١) الولى محمد : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ص٢٣٢

(٢) السابق

(٣) أسرار البلاغة (ط. الشيخ محمود شاكر) ص١٢٩

والتشبيه » ، وهو غير حاصل فى حال « الكناية » ، وغير حاصل أيضاً مع « المجاز المرسّل » ، وعلى ذلك فإننا أمام « المجاز المرسل » ، و « الكناية » نواجه « صوراً » يقل فيها الخيال ، ذلك الذى بسببه تستحق الصورة الأدبية اسم « صورة » .

من أجل ذلك لم يتعرض الدكتور « مصطفى ناصف » لهذين الفنين ، الكناية ، والمجاز المرسل ، والحق معه إذ إنّ الكناية – كما نص البلاغيون القدماء – يمكن أخذها بمعانيها الحقيقية أيضاً إلى جوار المعنى المجازى .

وهكذا لا يشكل « التعبيرالكنائى » و « المجاز المرسل » إلا صوراً ضعيفة من حيث الطاقة التخييلية ، وفوق هذا فإن استعمال المجاز المرسل قلّما يثير اهتمام المتلقى ، بل إن الاستعمال ينقله إلى دائرة الأعراف اللغوية مما ينال من قيمته الجمالية ، لأن أى أداة تعبيرية ، ما إنْ تتحول إلى سلطة العرف [1] حتى تفقد قيمتها الفنية ، فعندما نقول : « قلت كلمة » يعنى خطبة ، أو نصيحة ذاكراً الجزء ومريداً الكل ، فإن الذى يحكم هذا هو العرف لأنه هو الذى يسمح بهذا الاستخدام .

فالأعراف وحدها هى التى تجعل تأويل عبارة « قلت كلمة » ، بمعنى قلت خطبة ، والأمر كذلك بالنسبة لقول الشاعرة الخنساء مكنية عن أخيها صخر :

طويل النجاد رفيع العماد ... ، فالعرف وحده هو الذى يؤوّل عبارة « رفيع العماد » بالشرف والسيادة والرفعة فى النسب

---

(١) راجع ذلك فى « الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى » – تأليف « الولى محمد » ص٢٢٩/٢٣٠/٢٣١ .

والأصول على سبيل الكناية . فضلاً عن إرادة المعنى الحقيقى وهو طول عمود الخيمة التى تعلو كل الخيام ، لأنها خيمة السيد أو الرئيس .

خلاصة القول :

إن الصورة هى الشئ الثابت فى الشعر كله ، إذ إنَّ أهم خصائص التعبير الشعرى أنه تعبير « بالصورة » ومنذ « هوراس » والقصيدة تشبه بالصورة ، فكل قصيدة جيدة صورة فى ذاتها تمّ تنسيقها من جمْلة صور عند باحث مثل « سيسيل دى لويس » (١).

ثم إن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائى شعراً ، وقد ثبتت الدراسات الحديثة أن المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى (٢) .

ومنذ قرّر « ارسطو » أن « الاستعارة » هى محك الشاعرية ، وجوهر الشعر ، ودليل عبقرية الشاعر ، وأنها الشئ الذى لا يمكن تعلُّمه ، أو الذى لا يمكن أن يُلقَّن أخذت « الصورة الاستعارية » تأخذ مكان الصدارة ، وأصبحت مرادفًا « للصورة » ، انطلاقًا من التصور شبه الثابت أن المجاز هو الأساس ، والاستعارة أنصع ، وأعمق ، وأقوى

---

(١) راجع الصورة الشعرية لسيسيل دى لويس – ترجمة د. أحمد نصيف الجنابى وآخرين ص٢١ .

(٢) يرى « ماكس موللر » أن أوائل اللغة ماثلة فى سلسلة من الجذور وحيدة المقطع ، ذات اشارات حسية ساذجة ، أمّا الفترة « الاستعارية المجازية » فلاحقة ، كأنما روجعت فيها الكلمات ، وسُقّيَت بهذه القيم الشعرية ، لكن باحثين مثل « بارفيلد» وغيره ، يرون أن القيم الشعرية التى تسمى الآن « مجازية » كانت جزءاً من المدلول فى البدء ، فالكلمات فى اللغة البدائية ليست خالصة للحس المادى ، ولا هى معزولة عن التفكير والشعور الإنسانى – راجع الصورة الأدبية – د. مصطفى ناصف ص١٢٦ .

الوانه ، ومن ثمَّ مضى باحث مثل « سيسيل لويس » إلى القول : بأن كل صورة شعرية هى بدرجة ما « استعارية ، فالاستعارة بِنْتُ الحدس

وإنطلاقاً من هذا التصور يقول « هربرت ريد » H. Read : يجب علينا أن نتهيأ دائماً للحكم على الشاعر بقوة « المجاز » فى شعره وأصالتها ، ويرى « أرسطو » من قبله أن المجاز إحدى علامات نبوغ الشاعر [1] .

وإذا كان « التشبيه » فى مراحل من بلاغتنا العربية قد نازع «الاستعارة » مكان الصدارة [2] ، إلا أن مدرسة البديع ردت لها

---

(١) الصورة الشعرية لسيسيل دى لويس : ترجمة دكتور أحمد نصيف الجنابى مع آخرين ط. الكويت – مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ص٢٠ .

(٢) فمثلاً نرى « قدامة بن جعفر » يعلى من قيمة التشبيه ، ويقرنه إلى أغراض الشعر الأساسية ، ويلم « ابن طباطبا » بقسميه الحسّى والمعنوى إلماماً شاملاً . وحتى زمن « ابن المعتز » (٢٩٦هـ) ، لم تتحدد الاستعارة تحديداً يمنع دخول التشبيه معها ، وظل البيانيون يربطون وظيفة الاستعارة بوظيفة التشبيه وعدوها « مجرد تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة» كما فعل صاحب الوساطة ، . و « الرمانى » يقرن الاستعارة إلى التشبيه لمجرد أن كليهما يخرج الأغمض إلى الأوضح ، و« المبرد » ، يعطى اهتماماً بالغاً للتشبيه دون أن يشير إلى الاستعارة ، إلا قليلاً ، كما أنه يخلط بينها وبين التشبيه ، وصاحب العمدة يرى أن الاستعارة « أفضل المجاز ، وأول البديع ، وليس فى حلى الشعر أعجب منها » إلا أنها تبقى غير متفوقة عنده على التشبيه ، فهى مجرد حلية ، ولا تعد من محاسن الكلام إلا إذا وقعت موقعها ، ونزلت موضعها ، ولا يكون ذلك إلا إذا حملت على التشبيه القريب على حد قوله .

ومجمل القول : إن التشبيه كان « عمود الصورة » فى النظرية الشعرية القديمة ، ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عموماً ، إذ تقوم على حب الجمال الواضح السهل ، والتشبيه قادر على تحقيق هذا النوع من الجمال بإبرازه حدين متناظرين يعمل كل منهما باتجاه يلتقى فيه مع الآخر ، لكنهما لا يتحدان اتحاداً تاماً ، وإنما ينسجمان بهدوء وسلام . (راجع نقد الشعر ص٦١ ، وعيار الشعر ص١٧ ، والبديع ص٣ ، والوساطة ص٤١ ، ٤٢ ، والكامل جـ١/٢٥٣ ، جـ٢ ٧٤٠ ، جـ٣ –

اعتبارها . وجعلتها على رأس الفنون البلاغية . والصور الخيالية ولا يمكن لأحد أن ينكر أن الصورة احتلت مكاناً بارزاً فى دراسات النقد العربى حتى قال « الجاحظ » عبارته المشهورة : « إنما الشعر صياغة، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » . واستمر هذا المفهوم مرتبطاً بالفكر العربى النقدى حتى تنبّه النقاد بعد الجاحظ إلى اهمية الصورة ، وأولوا الاستعارة عنايتهم بوصفها صورة ذات مذاق خاص وطابع مميز ، ولو لم يول القدامى الاستعارة ما تستحقه من اهتمام لكفانا موقف عبد القاهر تجاهها حتى أضحت محتاجة منا إلى مبحث خاص بها عنده دون غيره ، وها هوذا « جون مدلتون مرى » فى عصرنا الحديث يرى أن ايحاءات لفظة صورة مضللة احياناً ، إلاّ أنه لا مناص لنا من استعمالها على أنها الاستعارة والتشبيه ، ذلك لأنها تتضمن كلا منهما .

هذا ، وقد استخدم مصطلح « صورة » مقابل ما سماه المتقدمون « حسن التأليف » ، وفى استخدامات أخرى قصد بالصورة الدلالة الرمزية التى تمثلها قصيدة بأكملها ، أو يمثلها عدد من الرموز الداخلة فى القصيدة الواحدة ، وقد يصاحب الاستعارة حالة رمزية تتعهد بجانب دال ذى مغزى من التجربة الانسانية التى تتعلق بجانب جوهرى من طبيعة الانسان حينما يكون فيها معنى تقرؤه البشرية منتمياً للحياة والفكر الإنسانى .

وبعامة فإننا نلاحظ بعض الصعوبة فى تحديد مفهوم المصطلح ،

- ٨٦١/٨٧٤ ، والعمدة جـ١/٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ . وراجع للدكتور عبد القادر الرباعى « التصور القديم للصورة » ص١٥ وما بعدها من مبحثه الصورة الفنية فى النقد الشعرى . وراجع مبحثنا مفهوم الاستعارة فى بحوث النقاد والبلاغيين واللغويين) .

ولعل صعوبة التحديد هذه راجعة إلى طبيعة الصورة ذاتها حيث إنها كما يقول الدكتور مصطفى ناصف : « **منهج – فوق المنطق – لبيان حقائق الأشياء** » .

نعود فنقول : مهما يكن هنالك من اختلافات ، فإن الاستعارة دخلت فى الإطار العام لكلمة « صورة » ، وعدت أداة من أدوات بنائها ، وهى إلى جانب ذلك مرادفة للصورة الشعرية فى كثير من الأحيان ، ذلك ما اتضح عند النقاد الغربيين والعرب .

لا أشك بعدئذ فى أن « الاستعارة » أساس الصورة ، ومعتمدها الرئيسى ، وإن هذا الأساس قائم على أن الصورة ، والاستعارة كلتيهما تصدران عن الخيال ، وتستمدان منه وجودهما .

لكن علينا أن ندرك أن مصطلح « صورة » لا يلغى التشبيه ، ولا يمحو الاستعارة ، وإنما يقدم لنا فهمًا أعمق من الفهم الجزئى الذى ارتبط بكل منهما – كما سبق أن أشرنا – وإنطلاقًا من هذا التصور كان من الضرورى بقاء التشبيه والاستعارة ، وأشكال المجاز الأخرى فى أذهاننا بل وأنواع مصطلحات بلاغتنا ، ولكن على أساس أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمها جميعاً ، هى « **الصورة** » ، أى لابد لهذه الوسائل من أن تبقى لنسترشد بها فى تمييز صورة من صورة ، إلا أن الصورة التى تأتى عن طريق « الاستعارة » تؤدى قيمة فنية أعمق من تلك التى تأتى عن طريق التشبيه مثلاً ، وهذا ما أكده البلاغيون العرب ، ويؤكده النقاد الغربيون ، فى عصرنا الحديث ، « فاليزابيث درو » مثلاً تمنح الاستعارة ذلك العمق فى معرض تعليقاتها على تشبيهات لشكسبير وغيره ، فتقول :

« هذا ما يمكن أن نسميه الأخيلة التصويرية التى تكشف لنا عن تشبيهات تنعش حواسنا على الدوام ، وتثير البهجة فى نفوسنا ، وهى لا تتعدى الحواس ، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقاً فى

الشعر ، حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية ، وبالطبع ليس هناك ضرورة تحتم أن تكون الصورة دائماً حسية - كما قلنا من قبل - » (١) .

« واليزابيث دور ، فى عبارتها الأخيرة تلتقى مع « ريتشاردز » إذ أنه فضل « الاستعارة » صورة شعرية لأنها ليست سوى مظهر راق من مظاهر الفعالية الخلاَّقة بين اللغة والفكر .

ولمَّا كانت القصيدة فى حد ذاتها « صورة كلية ، أو صورة كبرى بوصفها لوحة فنية متكاملة الأجزاء تعبر عن موقف نفسى شعورى من خلال رموزها وصورها الجزئية ، وعباراتها ، ونسقها اللغوى ، وايقاعها الصوتى ، فلا غرو أن تعدَّ استعارة كبرى .

ولم لا ؟ فإن تلك العمليات التى نفكر أو نشعر بشئ ما بلغة شئ آخر ، إنها عمليات استعارية ، فيما ذهب إليه « ريتشاردز » فى كتابه « فلسفة البلاغة » وهذا شئ طبعى ، إذ إنَّ كل ما فى هذا البناء المسمى القصيدة مستخدم لغير ذاته ، لدلالات ومعانٍ إضافية ، ورؤى شعورية ، وكشف معين ، لا يمكن الإحساس به لو لم يكن كل ما فى هذا البناء قد تشكَّل وتداخل ، وتناسق بحيث أصبح يغاير معناه القديم فى واقعه الأصلى الذى نقل عنه .

وجدير بالذكر أن الاستعارة بوصفها « صورة شعرية » ، إذا استخدمت استخداماً انفعالياً تختلف عن غيرها من الرموز ، أى الصور الشعرية الأخرى ، إذ إنَّها تحمل شحنة شعورية مركزة ومكثفة ، وفيها يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً ، يتفق مع حالته النفسية المسيطرة ، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان

(١) اليزابيث درو : راجع الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص٦١ .

والمكان ، فإذا بالأشياء المتباعدة فى زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك .

« وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعى الصورة المقابلة المطابقة ، ومن أجل هذا ينبغى فى محاولتنا تذوق مثل هذه الصور الشعورية ألاّ نحكم فيها النظر العقلى ، لأنه سيحول دون إدراك الشعر فيها » (١) .

من منطلق هذا التصور يأتى عمق الاستعارة وسطحية التشبيه إذا ما قورن بها ، ففى التشبيه نجد الحدود بين طرفى المشابهة تبقى منفصلة ، ويعمل كل طرف منها بذاتيه وتفرّد ، بينما تُلغى الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة منها فى وحدة ، إنها تحوى عند « ستانفورد » (٢) صورتين يعملان معاً على خلق ناتج ثالث يتحد معهما ويحتفظ فى الوقت ذاته بتفرّد خاص يتميز عنهما .

ولعل هذا ما يعنيه « ريتشاردز » فيما سبق أن ذكرناه عندما قال: « إن أفضل طريقة لفهم طرفى الاستعارة أن نتوهم بأننا أمام رجلين يندمجان ليكوّنا رجلاً ثالثاً ليس هو أحدهما » (٣) .

وهذا ما يعنى أن الشعر ليس مجرد رسم للأشياء بقدر ما هو نتيجة لعلاقاتها ومن هنا يتحقق الجانب الإيحائى فى الصورة الشعرية ، أو المعانى الإضافية التى هى بمثابة « المعادل الموضوعى » بلغة النقد الحديث .

---

(١) راجع الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين اسماعيل (ط٢) ص١٦٣/ ١٦٤ .

(٢) عن الصورة الفنية فى النقد الشعرى للدكتور « عبد القادر الرّباعى » ص٩٦ .

(٣) Richards : The philosophy of rhetoric (p: 98) .

فعندما يقول الشاعر « محمد عفيفى » مثلاً ... (وفى عينى شادوف يصب الليل أوهامًا ضبابية » ، فهذا نسق من وجهة نظرى استعارى فى الزمان لا يقبله منطق الزمان .

وعندما يقول بعده (ودوامات أشباح ، وغدرانا من الآهات) ، فهذا نسق استعارى فى المكان لا يقبله منطق المكان .

إنما التقت هذه الأشياء المتباعدة فى المكان الطبيعى ، والزمان الطبيعى فى هذه الصورة الشعرية [1] التى هى إلى حد كبير استعارية، وهذا معنى قولنا : فى الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسيًا خاصًا يتفق مع حالته الشعورية المسيطرة ، ومن هنا يصعب فك الاستعارة إلى أجزائها .

ولا أشك أيضًا – كما سبق القول – فى أن تراثنا النقدى والبلاغى القديم كان يفهم إلى حد كبير مدلول كلمة « صورة » ، وربطها بأدواتها ، التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، مثلما فعل عبد القاهر ، ولعل حديث النقاد قديمًا عن هذه الأدوات هو نفسه حديثنا اليوم عن « الخيال » ، وكأنهم قد استعاضوا بها عن لفظة الخيال .

وهذا شئ طبيعى ، فالاستعارة تقوم على الخيال لتجسيد الفكرة بحيث تخرج من مجالها العقلى إلى مجالها الحسّى ، فالشاعر يفكر فى الأشياء تفكيراً باطنياً ، مما يساعد على الربط بين العناصر المختلفة ، ومن خلال هذا الربط ينبت الشعور يعكس رؤية الأديب ومواقفه ، مما يطلعنا على ما بداخله من إحساس وفن وعبقرية .

ومن هنا كان للصورة جانبان دائمًا ، الجانب الحسى ، وهو أساس فى الصور ، والجانب الباطنى ، وهو فى الأغلب أفكار الشاعر

(١) الشعر العربى المعاصر ص١٦٢ .

ونفسيته التى هزتها تجربة عميقة ، لذلك قال كروتشيه : « كل منظر فنى حالة نفسية » ، ورتبّ على ذلك قوله : إن حقيقة الفن كامنة فى التكافؤ بين العاطفة التى فى داخل الفنان ، والصور التى يخرج بها هذه العاطفة [1] .

ثم إن الدراسة الحديثة – كما رأينا – لدى الغربيين أتاحت فرصة طيبة لبحث موضوع « الاستعارة » بحثًا جماليًا تحت اسم Metaphor، بوصفها المحور الرئيس للصورة الشعرية ، ومظهرها ، بل ومبناها الأصيل والقوى ، الذى يتبلّر فيه الاحساس ، والانفعال ، والايحاء ، والرؤى الشعرية ، وإن لهذا الاهتمام عوامل كثيرة أراها ربط الأدب بفلسفات كثيرة جمالية ، ونفسية ، ولغوية ، وأهم من ذلك كله ، وفى مقدمته دراسة الأدب وصوره فى ظل نظرية الخيال وفلسفته فى توليد الصور والاستعارات ، كل ذلك استضئ به فى دراسة «الاستعارة » وبيان أصولها ، ودورها فى عملية الإبداع ، وكذا قيمتها فى الشعر خاصة ، ومن هنا وجب علينا أن نناقش قضية الخيال ، ومسألة الصلة بينه وبين الصورة الشعرية مما يعطينا رحابة وغنى فى فهم قضية الاستعارة بوصفها لباب الصورة موضوع هذا الدرس البلاغى النقدى .

ولم لا ؟ فالصورة مولود الخيال ، وهى وسيلة الشاعر فى محاولته إخراج ما بقلبه وعقله ، وإيصاله إلى الآخرين ، ذلك لأن ما بداخل الشاعر من مشاعر وأفكار ورؤى وجدانية يتحول بالصورة إلى أشكال وصفت فى نقدنا الحديث بأنها « أشكال روحية » [2] ، من هنا كانت قاعدة النقد هى التعاطف مع « المعنى الروحى » للشاعر

---

(١) كروتشيه : المجمل فى فلسفة الفن ص٤٨ ، ٤٩ .

(٢) Murry (G.M) : The proplem of style coxford uni - press London 1973 p.79.

من خـلال صـوره [١] . ثم إنه لابد من الاعتـراف بتعـدد المعنى الشعرى، ذلك لأن المعنى فى الشعر محرر نفسه من صاحبه ويودعه فى وجدانات غيره من البشـر على اختلاف أنواعهم وأزمانهم ، من هنا يظل الشعر وإلى الأبد يعرض نفسه على كل جيل دون أن يكون قد استهلك أو فقد رؤاه ، من هنا يتحقق خاصية الشعر بالصورة[٢]، وهى كما قيل عنها « جوهر العالم » [٣] .

هذا وإذا كان لابد من أن يكون الفن نظاماً حتى يؤدى وظائفه ، فلابد أن يكون للخيال والصورة معاً الدور الأكبر فى بناء هذا النظام وتنسيقه ، ثم إن البحث فى الخيال هو بحث فى الصورة التى ينتجها أساساً من لغة انفعالية لا نتوسل بالكلمة المباشرة ، وإنما بوحدة تركيبية هى « الصـورة » [٤] فالفـن « إرادة الصورة » كما قال «هربرت ريد» [٥] .

---

(١) Read : poetry and Experience p. 150 .

نقلاً عن الصورة الفنية للدكتور عبد القادر الرباعى ص١٢١ .

(٢) Lewis (C. D.) : The poetic image (London 1968) p. 17

(٣) د. زكى نجيب محمود : فلسفة وفن : الأنجلو ١٩٦٣ ص٣٦٩ .

(٤) رينيه ويلك وأوستينى وارين : نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى ، ط. دمشق ١٩٧٢ ص٣١٨

(٥) Read (H.) : The meaning of Art .

الفصل الثانى

الاستعـارة والخيـال

لا يعدُ الخيال ملكة منفصلة عن الفكر ، ولكنه الفكر نفسه فى عملية « تلقائية » أو لا شعورية ، وتصور الوعى حلْقة مضاءة من الإدراك محاطة بالظلام على حد قول : « دالاس » [١] .

إنه أى - الخيال - أسمى الملكات الإنسانية التى بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ، هذه القوة تتخذ أشكالاً مختلفة منها العاطفى العنيف ، ومنها الهادئ الساكن ، وفى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة ، وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال ، إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها عندما نشاهد أحد مناظرها الطبيعية ، إنه يذيب ويلاشى ، ويحطم ، لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وتحويل الواقع إلى المثال ، ومن ثم قال « كولردج » عن الصور التى ينتجها الخيال :

« إن الصور مهما كانت جميلة فى ذاتها ، فإنها لا تدل على خصائص الشاعر ، ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلاً أميناً ، وصورت بنفس القدر من الدقة فى كلمات ، إنها لا تصير دليلاً على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بشعور طاغ ، أو أفكار

---

(١) راجع لسيسيل دى لويس كتابه الصورة الشعرية ، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابى وآخرين ص٧٩ .

مفصلّة أو صور آثارها ذلك الشعور ، أو حينما يكون لها تأثير ردّ الكثرة إلى الوحدة أو السلسلة إلى واقعة ، أو فى آخر الأمر ، حينما تنقل إليها حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته » (١) .

إنه فى جوهره حيوى يخلق علاقات جديدة ، يحرك ما هو ثابت ، يصلنا بالواقع ، يقوم بمهمة تشكيل الفن وصوره ، ورموزه الشعرية - إن هذا التشكيل تشكيل خيالى أولاً ، أو إنفعالى نفسى - ولعل مسألة التعادل التى تكون بين الموضوع والإحساس ، أو بين الحقائق والوجدان ، التى تحدث عنها اليوت (٢) . والتى تمثل الحتمية الفنية عنده إنما تقوم فى رأيى وتنهض بفضل ملكة الخيال ، وبفعلها ، حتى إن الإحساس بالمتعة الموسيقية هبة الخيال وحده فيما ذهب إليه كولردج (٣) .

لذلك غدت فاعلية الخيال لا تعنى نقل العالم أو نسخه ، وإنما تعنى إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة فى وحدة وإذا فهمنا هذه الحقيقة أدركنا أن المحتوى الحسّى للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة ، وإنما هو إعادة تشكيل لها ، وطريقة فريدة فى تركيبها إلى الدرجة التى تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة ، وتمزجها وتؤلف بينها فى علاقات لا توجد خارج حدود الصورة ، ولا يمكن فهمها ، أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته بوصفه نشاطاً ذهنياً خلاقًا ينقلنا إلى حالة جديدة من الوعى (٤) .

---

(١) كولردج : النظرية الرومانتكية فى الشعر - بترجمة دكتور عبد الحكيم حسان ص٢٥٦/٢٥٧ .

(٢) انظر اليوت لفائق متى ص٢٩ .

(٣) عن مبادئ النقد لريتشاردز ص٣١٥ .

(٤) انظر للدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية ص٣٣٦/٣٣٧ .

إنه الملكة التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء تحت تأثير عاطفته ، وعلى ذلك فلا يمكن لنا تفسير ظاهرة الخلق ، خلق الجو والنغم ، والعالم المثالى فى الأدب إلا إذا أمنا بهذه الملكة الخالقة التى تساعد الفنان على أن يضفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوى .

والخيال الذى يتميز به الفنان يعمل مع الإرادة مما يساعد على خلق إنتاج فنى ، ولولاه لاستحالت المعرفة عن هذا الطريق – وإن العبقرية التى يوصف بها الفنان الذى هو الحلقة التى تصل بين الشعور واللاشعور ، وتجمع بينهما ، ليس لها قانون يفرض عليها من الخارج لا تحيد عنه ، بل إن لها قانونها الخاص الذى يمكن الفنان العبقرى من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وما هذا القانون الخاص إلا الخيال الذى يتمتع به الفنان بوصفه جزءاً من موهبته واستعداده الخاص ، وإذا كانت العبقرية الفنية لا تتم إلا بالصنعة ، والجهد والوعى ، فإن الخيال أيضاً خير معين على ذلك .

إن العلاقات الحيّة النامية التى تنشأ بين لفظة وأخرى فى الشعر الرائع والتى تختلف عنها فى النثر لا تكون إلا بفضل ملكة الخيال – وإذا كان الوزن ، والموسيقى من العناصر الجوهرية التى لا تنفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، بالاضافة إلى كونهما يمثلان التوازن بين الشعور واللاشعور ، أو بين العاطفة ، والعقل ، فالإحساس بهما ، أو القدرة على توليد هذا الإحساس إنما يكون بفضل الخيال وحده (١) .

إن الشاعر لا يستطيع خلق كل عضوى حى ، إلا بفضل هذه القوة الإبداعية – ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة

(١) انظر كولردج للدكتور مصطفى بدوى ص٨٢ – ٨٧ .

بين أجزاء العمل كما سبق القول ، ذلك لأنه يساعد على حفظ الانفعالات والصور ، والأفكار ، كما أنه يعدل منها ، ويشكلها ، جميعاً، وبمعنى آخر : بفضل ملكة الخيال ينشط الشاعر النفس الإنسانية باكملها ، أى بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين الملكات ، كل وفق مكانها وقيمتها وهو ينشر نغماً معيناً فى الأشياء ، أو روحاً توحد بينها فتصهر الأشياء بعضها ببعض إذْ وتكشف لنا قوة الخيال عن ذاتها فى خلق التوازن أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، فهى التى توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة ، بين الفردى والعام ، وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدة ، والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية بين النظام ، بين الحكم المتيقظ ابداً ، وضبط النفس المتواصل ، والحماس البالغ ، والانفعال العميق ، وبينما هى تمزج الطبيعى بالمصنوع ، وتنغم بينهما ، فإنها لاتزال تخضع الفن للطبيعة ، والأسلوب للموضوع ، وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشاعر ذاته (١) .

والخيال يمنح الفنان وحده القدرة على التأثير بالمؤثرات الخارجية ، وعلى التمييز بينها ، مع بقاء انطباعاته فى حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيما بينها علاقات جديدة ، والخيال يمنح الفنان القدرة أيضًا على استرجاع تجارب الماضى ، لا مجرد القدرة على اكتناز هذه التجارب ، أى أن الخيال يمنحه القدرة على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة أو تلك ، وإذا كان من أول

---

(١) راجع لكولردج : سيرة أدبية جـ٢ / ص٨ - ١٢ - ترجمة د. مصطفى بدوى - ضمن « كولردج » ص١٥٢ - ١٥٣ .

شروط إحياء هذه التجارب وجود دوافع أخرى تشبه بعض هذه الدوافع (على أساس أن الدوافع هى التجربة ذاتها) فإن الخيال العامل الأساسى والمحرك لعملية الإحياء هذه [1] .

وأضيف إلى ذلك أن للخيال دوره فى نجاح الفنان فى نقل التجربة نقلاً كاملاً إلى الغير ، مما يزيد العدوى الوجدانية للفن ، ومما يؤكد عملية التوصيل ، توصيل الانفعال الشبيه بالانفعال الأصلى الذى كان موضوع تأمل الفنان ، ولعله أمر متصل بمدى خصوصية الإحساس المنقول ، فكلما زادت خصوصية الحالة الشعورية التى يُنقل إليها القارئ ، زادت رغبته فى الامتزاج بها [2].

وجدير بالذكر أن خصوصية الإحساس مرتبطة كذلك بخصوصية الخيال الفنى الذى هو ملكة الفنان الخالقة أو المبتكرة ، وهو ملكة المتذوق أيضاً .

لا أشك بعدئذ فى أن الخيال هو الذى يحدد مجال الصورة الشعرية بما يمكن أن يضفيه عليها من قدرة تستطيع بها أن تتشكل أساسًا ، ثم تستطيع أن تترابط ، وتنصهر مع الصور الجزئية الأخرى ، فى سبيل تكوين الصورة الكلية ، مما يوسع من دائرة العمل الأدبى ، وما يكمن فيه من رؤى ، ومواقف شعورية .

من هذا المنطلق لابد من الوقوف على مفهوم الخيال ، وأثره فى الصورة الأدبية ، لنستطيع تحديد علاقته « بالاستعارة » ، بما يوضح مجالها ، وقيمتها ، ووظيفتها من خلاله بوصفها صورة متميزة عن غيرها .

● ● ● ●

(١) انظر الفصل الثانى والعشرين من « مبادئ النقد الأدبى » ص٢٣٨ .

(٢) مبادئ النقد الأدبى (ف٢٣) ص٢٤٥ .

المحاولات الأولى لفهم دور الخيال في عملية الإبداع والتصوير :

بدأ الإنسان فى محاولة تفسير ظاهرة الإبداع الفنى منذ أن وجد أفراد المجتمع يتفنَّنُون ، فبلغ انبهار الإغريق بشعر شعرائهم حداً جعلهم يتصورونه فوق طاقة البشر ، ويردونه إلى قوة خارقة ، فربات الشعر Muses هن ملهمات الشعر ، وزاد « هسيود » فجعل عددهن تسعاً ، وجعلهن بنات « زيوس » رب الأرباب ، وذكر أسماءهن ، وكان الإغريق يعبدون ربات الشعر .

ويكفى للدلالة على مدى شيوع فكرة الإلهام الشعرى على أساس أنها تعود إلى قوة خارقة ، أن البيت الأول من الإلياذة ، ملحمة الاغريق العظيمة يبدأ بذكر ربة الشعر ، وشارك فلاسفة الإغريق قومهم فى رأيهم عن الخلق الفنى ، وأنه خارج مجال العقل السوى ، وأن ربّات الشعر ، أو الشياطين هى التى توحى به إليهم ، فيقول أفلاطون : « إن الشعر جنون تسكبه ربات الشعر فى نفس الشاعر ، وبدون هذا الجنون الصادر عن الربات لا يقول أحدٌ شعراً » (١) .

وجاء الرومان ، وهم عالة على الإغريق فى آدابهم ، فأمنوا بما كان يؤمن به أولئك ، ومما تجدر ملاحظته أنهم قد استعملوا للنبى وللشاعر كلمة واحدة هى Wates ، وبقيت هذه الفكرة مسيطرة إلى عصر النهضة الأوربية .

أما العرب فلم يكونوا فى تصورهم الإلهام الشعرى يختلفون عن الإغريق والرومان ، فدواوين شعرائهم ورواتهم تشهد بأنهم قد ردوه إلى قوة خارقة خارج نفوس الشعراء ، وهذه القوة الخارقة هى الجن

---

(١) هـ . د. كيتو : الإغريق : ترجمة عبد الرازق يسرى ، مراجعة محمد صقر خفاجة، دار الفكر ١٩١٢ ص٢٦٦ .

والشياطين ، وغيرهم ، إنّ لكل شاعر شيطانًا أو جنيًا ، يوحى له بالشعر ، وقد يصنعه له ، وهناك قصص تروى عن الشيطان أو الجنى الذى يظهر لأحد معاصرى الشاعر فيقول له : إن الشعر ليس لفلان ، بل له ، وكأن الشاعر إنسان مجنون (سكنته الجن) ، ولا فضل له فى هذا الكلام الساحر العجيب ، فهو ليس أكثر من إنسان ملق لما قيل له ، وزاد العرب فجعلوا لشياطين الشعراء اسماء فمثلاً « مسحل » هو شيطان الأعشى ، و « سنقناق » شيطان بشار (١) .

وهكذا نرى أن كلا من العرب والأفرنج عندما تصدوا لتفسير الإبداع الفنى ردوه إلى شئ خارج نفس الشاعر ، ومن أوائل من حاولوا رد الإبداع إلى داخل نفس الفنان « بشرين المعتمر » فقد قال : فإن ابتليت بأن تتكلف القول ، وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك طباع فى أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد إحالة الفكرة فلا تضجر ، ودعه بياض يومك ، وسواد ليلك ، وعاوده عند نشاطك ، وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طبيعة (٢) .

والواضح من هذا النص أن بشراً قد استعمل كلمة (طباع) هنا بمعنى (لحظة الإلهام) ، بمصطلح النقد الحديث ، لا بمعنى الموهبة كما هى الحال عند « القاضى الجرجانى » ، واستعمل كلمة ثانية بمعنى الموهبة هى « الطبيعة » .

وتحدث « ابن المدبر » ، فجعل لها « كبشرين المعتمر » ساعات تنشط فيها ، هى التى تغتنم ، وأشار إلى أن دراسة الأدب الرفيع تشحذها فقال : « وارتض لكتابك فراغ وقتك ، وساعة نشاطك ، على أن كلام العظماء المطبوعين ، ودرس رسائل المتقدمين على كل حال

---

(١) الألوسى فى بلوغ الأرب جـ٢ / ٣٦٥-عن الدكتور السمرة فى القاضى الجرجانى.
(٢) البيان والتبين (ط. هارون) جـ١/١٣٨ .

مما يفتق اللسان ، ويوسع ، ويشحذ الطبع ، ويستثير كوامنه [1] .

بعد هذا التمهيد الذى يفسر ظاهرة الإبداع الفنى فى طور النشأة، نقول :

إن هذا التفسير يمثل الجانب البدائى والأوّلى فى معرفة « ماهية الخيال » فى مصطلح النقد الحديث . وها هى ذى طبيعة الأشياء فى بداية فهمها ، وتفسير معناها ، وهو فهم لا يعتمد على أساس علمى بقدر ما يعتمد على أساس حدسىٍ ، إلا فيما عثرنا من خلاله على مصطلحات تدل على بداية وعى مثل كلمة « طباع » ، ونعنى بها الآن « لحظة الإلهام » ، وكلمة « طبعية » ، ويقصد بها الموهبة ، والاستعداد الفطرى فيما حدثنا عنه « بشرين المعتمر » ، و « ابن المدبّر » .

● ● ● ●

آراء الفلاسفة :

أما عن آراء الفلاسفة فى الخيال أو « التخييل » ، فقد اعترف ارسطو بالخيال ، وعده جوهر الشعر ، على أساس أن الشعر يبنى بناءً خيالياً ويعبر عن احتمالات ما فى الطبيعة .

هذا وتعدّ لفظة « المحاكاة » مرادفة عنده للفظة « الخيال » ، وإن كان يرى ضرورة وصاية العقل عليه ، كما أنه خلط بين الخيال والوهم [2] .

وفى إطار هذا المفهوم أثبت أرسطو للشعر قيماً ثلاثًا ، الأولى

---

(١) محمد كرد على : رسائل البلغاء (ط. الحلبى) ١٩١٣ - ص٢٤٠ .

(٢) النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال ص١٦٣ ، وراجع له دراسات ونماذج ص٦٢ وراجع للدكتور احمد كمال زكى كتابه « دراسات فى النقد الأدبى ط.٢ - دار الأندلس ص١٠٨ ، وراجع ما كتبناه أيضًا عن أرسطو فى كتابنا (مفهوم الجمال فى النقد الأدبى) ص٢٧ وما بعدها .

تعليمية ، والثانية جمالية ، والثالثة تعليمية جمالية [١] .

ويرتب الدكتور أحمد كمال زكى على ذلك قوله : « ولم يكن بعد ذلك أى عجب فى أن ينحو الفكر العربى فى العصور الوسطى إلى التوحيد بين الشعر والدين على أساس القيمة الثالثة ، ثم يستكشف به الشعراء جماليات النفس عن طريق الامتاع فقط ، ويصل الأمر بالرومانسيين إلى أن عدوه إفرازاً تلقائياً يستهدف الجمال فقط [٢].

وعلى هذا فإن الشعر مهما يكن لونه يصدر عن جبرية تكمن فى اللاوعى ، وعن تنظيم واعٍ يتدرب عليه ، والجمال من ثمَّ معرفة حسية تحدد العلاقة بين الفهم الشعرى ، والمظاهر الحضارية من صناعة ودين وعلم [٣] .

وانتقلت هذه الأفكار إلى فلاسفة المسلمين أولاً ، ثم ظهر أثرها فى النقد العربى القديم ثانياً ، « فابن سينا » يرى أن الكلام « المخيل » هو « الذى ينفعل به المرء انفعالاً نفسانيًا غير فكرى ، وإن كان متيقن الكذب » .

ثم يحذّر « ابن سينا » من الخيال ، ويسميه التخيل على نحو ما حذّر « أرسطو » [٤] ، وعند « ابن سينا » أن العقل يحذر الإنسان من رفقة القوى الحسية ، ومنها الخيال الذى يصفه قائلاً :

« وأمّا الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقًا ، ويختلق الزور اختلاقًا ، ويأتيك بأخبار من لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ،

---

(١) د. أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى (ط.٢) – دار الأندلس سنة ١٩٨٠ ص١١٤ .

(٢) السابق ص١١٤ .

(٣) السابق ص١١٤ .

(٤) ابن سينا : الشفاء ص٢٤ ، ٢٥ .

وضرب صدقها بالكذب [1] .

واستعمل « ابن سينا » كلمة التخييل تفسيراً لكلمة المحاكاة ، على أنها وردت فى ترجمة « متى » لكتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، فهو لا يفهم المحاكاة على أنها « تقليد » وحسب ، بل يفهمها على أنها تصوّر معنى من المعانى للمخيلة ، والمخيلة فى تلخيص كتاب « النفس » عنده مستودع الصور الحسية ، فهى تخزن الصور التى يؤديها إليها الحس .

ومعنى هذا ، أن المحاكاة عنده ليست نقلاً حرفيًا عن الوجود الخارجى ، وإنما هى تعبر عن وقع الحياة على المخيلة ، وقد تأثر الفيلسوفان فى وضع هذا الاصطلاح وتحديد معناه بنواح ثلاث من فلسفة أرسطو : الناحية الأولى ، « المنطق » ، فأرسطو تحدث عن أنواع المقدمات ، وأن منها يقينيّة « برهانية » ، ومقدمات ذائعة (جدلية) ، ومقدمات ممكنة « خطابية » ، فلم ير المنطقيون العرب صعوبة فى عد الشعر مؤلفاً من مقدمات « مخيلة » .

والناحية الثانية ، « علم النفس » ، فقط لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر ، بل يخاطب المخيلة ، فينبه صور المحسوسات المختزنة فيها ، ولأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس ، كان التخييل يعتمد على المحسوسات ، ولأنها وثيقة الاتصال بالانفعالات تتأثر بها ، وتؤثر فيها كان الشعر شديد التحريك للانفعال .

والناحية الثالثة ، فلسفته الأولى ، فقد استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو فى الشعر إلى فلسفته العامة ، وأن ينظروا إلى التخييل على أنه « العلة الصورية » للشعر ، وإلى المعانى والأفكار

---

(١) ابن سينا : رسالة حى بن يقظان ، « رسالة القدر » ط. ليدن ١٨٩٩ .

على أنهـا « علتـه المادية » ، ومـن هنا أصبح التـخـييل هـو الحـقـيقة الذاتـية التى تمـيـزه من غـيـره من الـكلام مما لـيس بـشـعـر ، وجـاز للـشاعـر أن يسـتـخـدم التصـديقـات الخطابـية إذا صـاغها فى عبـارة مـخيلـة (١) .

إذن فكرة « التخِيل » هـى الفكرة التى اطمأن إليها « ابن سـينا » ، واخـذهـا قاعـدة لتـفسـير الـعمـل الفنى عـلى اسـاس أن الكلام المخـيل موجه إلى مـخاطبة الغير ، وهـنا نرى أثر ارتبـاط الشـعر بـالمنطق عند الـعرب . « فـالـقـول الصـادق إذا حـرف عـن العـادة والحـق به شـئ تسـتأنس به الـنفس ربما افاد التـصديق والتـخييـل معاً ، وربـما شـغل التـخـييل عن الالتفـات إلى التصديق والشـعور به ، والتخـيـيل إذعان ، والتصـديق إذعان كذلك ، لكن « التخييل » إذعان للتعجيب ، والالتذاذ بالقول نفـسه ، والتصـديق إذعان بـقبول أن الشئ على ما قـيل فيه ... والشـعر قد يقال للتعجيب » (٢) .

وعلـى ذلك ، فكمـا أن الجدل يـراد به إقناع الـغيـر ، ويعتـمد عـلى المقدمـات المقبولة لدى الجـمهور ، فكذلك الـشعر يراد به إيقـاع المعانى فى نفوس السامعـين فالتخييل الشعرى إذن نظيـر التصديق الجدلى الخطابى ، إلا أن هذا التصـديق البرهـانى لا يحرك النفس على نحو ما يفعل التـخييل الشعرى ، والشـعر وإن كان غير مصدق بـه فهو أشد تأثيراً فى الـنفس مـن البرهـان وهـو مصـدق به ، لأن الـصدق فى حـد ذاته لـيس كفيلاً بإحداث التأثير لـدى الناس ، وكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصـديقاً .

---

(١) أرسطوطاليس : انظر كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق وترجمة د. شكرى عياد ص٧٢ ، ص٥٧ .

(٢) ابن سينا : انظر الشفا (ط٦٦) ص٢٤ ، ٢٥ .

قصارى القول :

إذا كانت صناعة الجدل ، وصناعة الخطابة تخاطبان الفكر ، فإن صناعة الشعر تخاطب الجانب الانفعالى للإنسان ، لأن الكلام المخيل هو « الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور ، وتنقبض عن أمور من غير روية واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكرى سواء أكان القول مصدقاً به أم غير مصدق » [1] .

والإشارة إلى « الانبساط » ، و « الانقباض » بوصفهما أثرين يصاحب كلاهما فعل التخيُّل تفضى إلى التجميل ، والتقبيح على أساس أنهما مرتبطان بمهمة الشعر وغايته ، وغاية هذه المهمة كما يقول « ابن سينا » :

« حمل النفوس على فعل شئ ، أو طلبه ، أو اعتقاده ، أو التخلّى عن فعله ، أو طلب اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح ، أو جلالة أو خسّة » [2] .

من هنا أضحت الأقاويل من منظور فيلسوف مثل « الفارابى » هى « الأقاويل التى تستخدم فى مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شئ ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه » ، أو هى التى « تنهض بالسامع نحو فعل الشئ الذى خيل له فيه أمر ما ، من طلب له ، أو هرب عنه ، أو كراهة له ، أو غير ذلك من الأفعال إساءة أو إحساناً » ، سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا ، كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل أو لم يكن » [3] .

والذى يساعد على قيامه بتلك الأغراض - فيما يذهب إليه

---

(١) ابن سينا : فن الشعر ص١٦١ ، وراجع فن البلغاء (ط٢) ص٨٥ .

(٢) فن الشعر لابن سينا : ص١٦١ .

(٣) الفارابى : جوامع الشعر ص١٧٥ .

« الفارابى » - قدرته على استمالة الناس ، خاصة الذين لا رويّة لهم ترشدهم ، أو الذين لهم روية ، ولكنهم آثروا التخييل ، ولهذا تتوقف انفعالاتهم ، وأفعالهم على التخيل ، بمعنى أنهم إنما يحبون ، ويبغضون الشئ ، ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الروية ، أما لأنهم لا روية لهم بالطبع ، أو يكونوا أطرحوها فى أمورهم [١] .

ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى « ما تكون عليه المقدمات الشعرية من هيئة وتأليف تقيضيان تأثر النفس عنها لما فيها من المحاكاة أو غيرها ، وعلى الرغم من أن « التصديق » و « التخييل » يلتقيان فى أن كلا منهما إذعان ، فإن التخييل يكون إذعاناً للتعجب ، والالتذاذ بنفس القول ، فى حين أن التصديق إذعان لقبول أن الشئ على ما قيل فيه ، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه ، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه ، أى يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه » [٢] .

والقارئ لهذا الكلام يدرك أنّ « الشكل » فى الشعر هو الذى يحدث التأثير ، وبعبارة أخرى :

إن الأثر النفسى للشعر يأتى من اللذة الناجمة عن « الشكل » ، وليس « المضمون » ، لأن الشعر لا يروم بيان صحة اعتقاد رأى ، وإنما يشكل الحقيقة ، أو الاعتقاد « تشكيلاً جمالياً » مؤثراً ، فيصبح معنى « التخييل » عندئذ « التشكيل الجمالى » و « التأثير » الناجم عنه ، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعرى « فالتشكيل » هو المقدمة المنطقية لهذا القياس و « التأثير » هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة ، وعلى ذلك يصبح التخييل مشيراً إلى عملية

---

(١) الفارابى : راجع إحصاء العلوم .

(٢) فن الشعر من كتاب الشفا لابن سينا ، ص١٦٢ .

التلقى فى العملية الشعرية ، وهى عملية سيكلوجية لها أساسها المعرفى والأخلاقى ، والحدسى .

ومن هنا تشير كلمة « تخييل » إلى ما هو « محاكَى » - بفتح الكاف - ، وما هو « انفعالى » فى الوقت نفسه ، أى انها بعبارة أخرى تشير إلى الصورة من حيث علاقتها بالواقع ، كما تشير إلى تأثيرها فى المتلقى (١) .

هذا - ولعل مفهوم « التخييل » عند « ابن سينا » ، قد يمتد ليشمل عملية التأليف الشعرى كلها ، بحيث لا يقتصر على التصوير ، أو علاقة الصورة بالواقع، ومن هنا تصبح كلمة « تخييل » مرادفة « للمحاكاة » بالمعنى الواسع ، وعلى هذا نجد أن القول المخيّل عند « ابن سينا » و « ابن رشد » لا يكون مخيلاً لاعتماده على استخدام الصور فحسب ، بل لاعتماده على الوزن واللحن أيضاً (٢).

إن هذه الإشارات لدى فلاسفة المسلمين لها بطبيعة الحال انتساب إلى كل ما يفعله الإنسان ، ويطلبه ، ويعتقده ، مما يؤكد الآثار السلوكية التى يحدثها التخيل ، والتى تقود إلى مهمة « أخلاقية » جمالية للشعر ، وعلى ذلك لا تكون مهمة الشعر عند هؤلاء الفلاسفة من قبيل المتعة العارضة ، أو التسلية ، أو الوصف المنمق أو مجرد الدعاية التى تهدف إلى الإقناع على سبيل الحقيقة ، بل تصبح مهمة الشعر مهمة أخلاقية ترتبط بما يطلبه الإنسان أو يعتقده ، أو يفعله ، ويظل جمال الشعر حينئذ منتسباً إلى الفعل الإنسانى من زاوية الطلب أو الاعتقاد أو الممارسة .

---

(١) د. ألفت محمد كمال : نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين ، ص١٢٧ .

(٢) فن الشعر لابن سينا ، ص١٦٨ .

معنى ذلك أن جمال الشعر ، ونجاح مهمته مرتبط بمدى « العون الذى يقدمه الانسان فى تجاوز مستوى الضرورة إلى مستويات أكثر سمواً ، تصل الإنسان بكل ما ينبغى أن يكون عليه ، بوصفه المخلوق الذى فضله اللّه على كثير من خلقه ، فالإنسان فى الحياة وتر مشدود بين نقيضين يتجاذبانه ، الخير فى جانب ، والشر فى جانب آخر ، وصلاح الإنسان مرتبط بسعيه إلى الخير ، وتحلّيه بالفضائل ، وتجاوزه الشر ونفيه الرذائل ، والسعى إلى الخير مرتبط بتجاوز مستوى الضرورة ، وإيثار النفس على البدن ، مثلما هو مرتبط بتجاوز الذات وإيثار الغير على النفس » (١) .

نعود فنقول : تتأتى قيمة التخييل - إذن - من أنه يستخدم فى إنهاض المرء نحو الفعل فيستغل لخدمة أغراض عملية ، تتعلق بتوجيه السلوك الإنسانى عامة ، فيستخدم التخييل فيما يسخط ، ويرضى ، وفيما يفزع ويؤمن ، وفيما يلين النفس ، وفيما يشدها ، وفى سائر عوارض النفس .

وإلى جوار « النفع » تأتى قيمة الشعر فى أنه (لذيذ) ، لاعتماده على المحاكاة وتوسّله بوسائط حسية تستميل الإنسان وتعينه على فهم المراد ، كالصور والموسيقى ، يقول الفارابى :

والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل فى الأمور التى هى « جد » ، ومنها ما شأنها أن تستعمل فى أصناف « اللعب » وأمور « الجد » التى هى جميع الأشياء النافعة فى الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية ، وذلك هو السعادة القصوى (٢) .

---

(١) الدكتور جابر عصفور : مفهوم الشعر ص٢٥٣ / ٢٥٤ .

(٢) الموسيقى الكبير للفارابى ص١١٨٤ (عن نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين د. ألفت ص١٤٢) .

مـن هـنا لا يختـلف الفلاسفة المسلمون حول حقيقة أن الشعر « نافـع ولـذيذ » ، بمعنى أن مهمته ، أو قيمته عنـدهم تتحـدد فـى أنـه « ممتع » و « مـفيـد » ، ذلك أن الشعـر يتجـاوز التأثيـر والانفعـال إلى التـأثيـر فى سلـوك المتلقـى وأفعـاله ، وهـنـا تتـركز المنفعـة من حـيث إسهام الشعـر فى الارتقـاء بالإنسان عن طـريق التأثـير فى سلـوكه ، ومن ثـم توجـيه أفـعاله إلـى الوجـهـة التى تمـكنـه من تحـقيق الـغاية القصوى من وجوده ، وهـى السعادة ، يقول « الفارابى » :

« والأقاويل الشعـرية منها ما يستعمل فى الأمور التى هـى «جد» ، ومنها مـا شأنها أن تستـعمل فى أصناف « اللعب » ، وأمـور الجد التى هـى جـميـع الأشـيـاء النـافـعـة فـى الـوصـول إلى أكـمـل المـقـصـودات الإنسانية ، وذلك هـو السعادة القصوى (١) .

وهـذه النظرة لمهـمة الشـعر تـنسحـب على الفـنون الأخرى الـتى تشارك الشعر فى كونها محـاكاة مثل « الموسيقا » ، و « النحت » ، و « التصـوير » ، كما أن الفارابـى يحـرص علـى أن يـوازن بـين جانبى « اللذة » و « الفائدة » .

هـذا ويستخـدم الفلاسفة المسلمون مصطلح « التخييل » بمعنى « التشكيـل الجمـالى » للعـمل الشـعـرى ، أو « التصـوير » فيصـبح متضمنًا لكل مـا هـو محـاكى ، بحيث تكون المحاكاة بمعنـى التشبيه ، أو الـتصـوير علـى نـحـو خـاص – مـرادفـه «للـتـخـيـيل» ، فـيـصـبـح «الـتـخييـل» « تشبيهًا » ، أو لونًا من ألوان « الاستـعارة » ، يبدو ذلك واضـحًا عنـد « ابن رشد » الـذى يجعـل التخـييـل بوصفه استـخدامًا خاصًا للغة وتصديرًا لها ، يجـعله أحد أركان الشعر ، بل على أنه لون من ألوان الـصـور البلاغية ، ويعـتمد هـذا « التشكيل الجمالى » على

---

(١) المرجع السابق .

امور كثيـرة منها ما يتعلق بالوزن ، ومنها مـا يتعلق باللفـظ ، ومنها ما يتعلق بالمعنى ، ومنها امور تتردد بين اللفظ والمعنى (١) .

هـذا ويمكن الرجـوع إلى مفهوم « الصورة » بالعـودة إلى مسألة « الخيـال » عند الفـيلسـوف الألمانى « كانط » ، وتـعد هذه المسـألة من أطرف المسـائل التى بحـثها « كـانط » ومن اكـثرها اثراً فى الـدراسات الـنقـدية ، فـأفكـار الذهـن عنـده ثلاثـة : الحـدوس ، والفـهـم ، والعـقـل الخاص ، ويـرى أن الحدوس الحسـية أول مصـادر المعرفة الإنسانية ، واننا حـاصلون على هذه الحـدوس بفضل ما لديـنا من قدرة حسـية ، اى قدرتنا على استقبال معطيات من الخارج (٢) .

فنحـن عندمـا نرى أوراق الشـجـرة ، وساقـها ، وفـروعها ، ونشم رائحة ازهـارها ، تأتى إلـى الذهن مبعثرة ، فإن الخـيال هو الذى يؤلف بينها ويوفق » (٣) .

واما الفهم، فلا يمكن ان يتم بغيـر « الخيال »، والخيال هنا « قائم على اسـترجاع الإدراكـات الماضية ، وإدراك أوجـه الشبه القـائمة بيـنها وبين الإدراكـات الحـسيـة ، الحاضـرة ، وذلك لأن الإدراكـات الحـسيـة الحاضـرة إدراكات وقـتية عارضة تمـضى مع اللحظة التى تتم فيها ، ولـو لـم يكن للـمخيلة هذه القدرة علـى استرجاع الصـور الماضـية التى تشـتـرك مع الصـور الحـاضـرة فى بـعض أوجـه الشـبه ، لما اسـتطاع الإنسـان أن يقـف عنـدها طـويلاً ، ولـما اسـتطـاع كـذلك أن يـؤلف بـين عـناصـرهـا – ويطـلـق « كـانط » عـلى هـذا الـنوع مـن التـأليـف اسـم

---

(١) راجع لابن سينا « فن الشـعـر » من كـتاب الشـفـا ص١٦٢ ، ٢٠١ ، ٢٣٠ . وراجع لابن رشد « تلخيص كتاب ارسطوطاليس فى الشعر » ص٥٨ ، ١٢٥ .

(٢) د. محمود زيدان : كانط وفلسفته النظرية ص١٤٤ .

(٣) السـابـق ص١٤٤ – وراجـع الفـصل الخـاص بمـفـهـوم الجـمال عند « كـانط » فى مؤلفنا « مفهوم الجمال فى النقد الأدبى » ص١٢٩ .

« التأليف الاسترجاعى للمخيلة » (١) .

فالحدوس الحسية التى جاءت من الشجرة مثلاً ، لا تقول له : هذه شجرة ، فلابد أن أكون قد رأيت أشجاراً من قبل كى أعرف أن هذه شجرة ، والخيال هو الذى يقوم بهذا الاسترجاع ، ويقوم « الخيال » بعمل سامٍ هو تكوين الصور التخطيطية ، « ومادة الصور التخطيطية مادة أولية ، والمخيلة التى تصل هنا مخيلة لها صبغة شارطية ، لأنها تقدم تخطيطًا عاماً للأشياء ، ولا تتعلق بأجزاء الأشياء ، وصورها الجزئية ، ولابد أن تشمل كذلك على مبدأ للوحدة التأليفية ، ذلك المبدأ الذى يستطيع أن يؤلف بين الصور عن طريق إرجاعها وإخضاعها لنوع من الهوية الشعرية » (٢) .

ها هوذا مجمل أراء الفلاسفة فى (التخييل) مما يوضح لنا ، انه على الرغم من أن الخيال كان مرتبة تالية للعقل ، إلا انه على كل حال وخاصة عند فلاسفة العرب يميز الشعر عن غيره من ضروب التعبير الأدبى ، ويتصل بالانفعال ، نظراً لأن الشعر يؤثر فيه ، والوسيلة لذلك ملكة الخيال .

(١) د. يحى هويدى : دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ص١٣٦ .

(٢) دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ص١٤٠ .

الخيال وعلاقته بأدوات الصورة فى مفهوم النقد العربى القديم :

بقى لنا أن نبحث عن صور هذه المعانى عند البلاغيين والنقاد ، وأول من يصادفنا « قدامة بن جعفر » ، ولعله أول ناقد عربى حاول أن ينتفع بكتاب الشعر لم يدخل كلمة المحاكاة فى تعريف الشعر ، وإن كان قد طبق الأصل الفلسفى العام فى المادة والصورة على مسألة كانت ذات اهمية خاصة بين الباحثين فى البلاغة فى عصره ، وهى صلة الشعر بالأخلاق ، فهل يرفع المعنى الشريف أو يخفض المعنى الخسيس من قيمة الشعر ؟ - لقد استخدم « قدامة » مسألة المادة والصورة ليبين أن للشعر حقيقة ذاتية صورية ، هى التى تقاس بها جودته ، ولكنه لم يثبت هذه الحقيقة فى تعريفه ، بل تركها تستقى من (النعوت) الكثيرة التى عددها لأركانه ، وإنه لما يسترعى النظر أن التعريف الذى عنى قدامة بوصفه تعريفاً لا يدل على حقيقة الشعر فى نظر أرسطو لخلوه من كلمة (المحاكاة) ، أو ما يؤدى معناها ، فهو تعريف ينطبق على كل كلام موزون مقفى له معنى ، وقد يدخل فيه الكلام المنظوم يعمل فى العلوم ، وهو ضرب من القول عنى أرسطو بإخراجه من مفهوم الشعر [(١)] .

ولكن يبدو أن « قدامة » عند كلامه على « نعت الوصف » قد تأثر بكلمة (المحاكاة) من حيث دلالتها على تصوير الشئ المحاكى ، وتمثيله للحس ، فهو يقول :

« الوصف هو ذكر الشئ كما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان اكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى، كان أحسنهم من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف

---

(١) كتاب ارسطوطاليس فى الشعر تحقيق د. شكرى عياد ص٢٥٨

مركب منها ، ثم بأظهرها فيه ، وأولاها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحسن بنعته » [1] .

من هنا لا نستطيع القول بأن « قدامة » أعطى للخيال قيمته التى تتفق مع دوره فى العمل الأدبى وصوره ، يكفى أنه قسم الشعر أقسامًا ، ووضع مقاييس للحسن والقبح ، إن ذلك بطبيعة الحال كفيل بأن يهون من قيمة الإبداع القائم على الخيال ، بل يشير إلى أنه لم يعن به بوصفه ملكة الشاعر أو طاقته المبتكرة ، وليس هذا وحسب، بل إن ذلك أبعده عن إدراك حقيقة الصورة الشعرية وطبيعة الإبداع الفنى فيها .

وبمعنى آخر : لم ينضج ، ولم يستو الإحساس بالجمال فى إطار هذا التصور الباهت ، والقاتم لقيمة الخيال ووظيفته ، لقد اتضحت هذه القيمة بعد ، حينما أخذ النقاد على عاتقهم مناقشة مسالة الصنعة فى الشعر ، وهى قضية وثيقة الصلة ، بل هى جزء لا يتجزأ من قضية الخيال ، وبمعنى آخر ، كان لابد لطائفة من النقاد أن توصل فكرة المطبوع والمتكلف التى أسفرت عن نفسها أول ما أسفرت فى كتاب « الشعر والشعراء » ، وطبقت بنجاح فى كتاب (الموازنة) للآمدى، وتوسع الحديث عن الخيال فى إطار « الاستعارة » ، وأعيد تقويم صور المحدثين فى معرض الموازنة بينهم وبين القدماء .

وكل هذه الموازنات تشير إلى أن النقاد يريدون إثبات أن الشعراء لم يكونوا متساوين فى درجات الخيال ، ومن هذه الزاوية عنوا بمناقشة (الجزئيات) بالقدر الذى يوضح رأيهم فى كون الشاعر راكد الخيال يطغى عليه العقل أو واسع الخيال متحركًا يتجسد بكل الصور النفسية المناسبة ، وعلى هذا تتجمد الأمور حتى يأتى عبد

---

(١) نقد الشعر لقدامة ص٤١ .

القاهر ليعطي الخيال معناه الفني ويربطه بأدواته ، الاستعارة ، والتمثيل ، والكناية معنياً بالأولى اكثر من غيرها لأسباب هداه إليها حسّه وذوقه الأدبي مما سنعرفه من خلال درسنا بعد .

تحدث عبد القاهر عن (التخييل) في غير موضع من (أسرار البلاغة) ، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان ، معنى كلامي، ومعنى فني شبيه بمعنى المحاكاة ، ومعنى بياني متأثراً بتقسيم « ابن سينا » لأنواع التخييل إلى « تشبيه، واستعارة، وتركيب منهما »[1].

أما المعنى المنطقي الكلامي فإنه يضع التخييل مقابلاً للحقيقة [2] ، وهو في موازنته بين التخييل والحقيقة أبعد ما يكون عن صفة البليغ ، وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم فهو مع النظرة المنطقية إلى العمل الشعري حريص كل الحرص على أن ينظر إلى المعاني من جهة « الصدق » و « الكذب » ، لا من جهة حسن الصورة ، ولعله يشعر بأن هذه النظرة مناقضة لما سبق أن قرره في مسألة اللفظ والمعنى من أن الشعر لا ينبغي أن ينظر إلى معناه من حيث هو شعر ، فهو ينبه إلى أن المقصود بالصدق والكذب هنا هو موافقة الحقيقة العامة للجنس ، لا الحقيقة الشخصية للفرد المقول فيه ، فليست العبرة بكون الفرد الممدوح مثلاً مستحقاً للمدح أو الذم ، فالشعر قد يرفع الوضيع ، ويخفض الشريف ، ويحسن القبيح ، ويقبح الجميل ، فكم جواد بخّله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجبن ، وجبان ساوى به الليث ، وذي ضعة أوطأه قمة ، وغبي

---

(١) ارسطوطاليس في الشعر ص٥٢٨ .

(٢) يرى الدكتور شكري عياد : انه اخذ هذه المقابلة من موازنة ابن سينا بين التخييل والتصديق (راجع التفصيلات في كتاب ارسطوطاليس في الشعر ص٢٥٩) .

قضى له بالفهم ، وطائش ادّعى له طبيعة « الحكمة » [1] . ثم لم يعتبر ذلك نقصاً فى الشعر نفسه ، وإنما العبرة بما يركبه الشاعر إلى غرضه من موافقة للعقل فى مقاييسه أو احتيال على خداعه وتضليله ، فإذا كان موافقًا للعقل كان المعنى « حقيقياً » ، وإذا كان غير موافق للعقل كان المعنى « مخيلاً » [2] .

وهذا معناه أن العبرة بحسن التخييل ، وقوة الإيهام ، ومن هنا يكون ميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق الذى يجعل الشعر كالخطابة ، يعالج قضايا عقلية تلتزم حدود المنطق ، ويرتب النتائج على المقدمات ، وباتباع هذا المذهب سيساق الشاعر حتماً إلى التكلف الممقوت والغموض ، والتصنع فى صوره.

وعبد القاهر يتخذ من فكرة الصدق والكذب بهذا المعنى معياراً للتمييز بين الاستعارة والتخييل ، يقول : « واعلم أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخييل ، فإنك حين تستعير لا تقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة للمستعار له ، وإنما تقصد إلى الشبه ، فلا مخالفة هناك بين الخبر ، والمخبر عنه ، وكيف يعرض لك الشك فى أن لا مدخل للاستعارة فى هذا الفن ، وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى ؟ » [3] .

ثم يتناول هذا الفرق من طريق آخر يذكرنا بقوله : إن العقل ينتقل من المعانى الأولى إلى المعانى الثانية بنوع من الاستدلال، يقول: « إن الاستعارة سبيلها سبيل الكلام المحذوف فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحًا ويدعى دعوى لها

---

(١) الأسرار ص٢٩٧ .

(٢) الأسرار ٢٥٨/٢٥٩ .

(٣) الأسرار .

شبح من العقل » (١) .

معنى ذلك أن الاستعارة غير داخلة فى التخييل ، وهو حين يقارن بين رايين فى الأدب يجنح أحدهما إلى استعمال التصديق ، والآخر إلى استعمال التخييل ، ويورد حججاً لكل من الطرفين يميل إلى مناصرة أصحاب التصديق والعقل « وما كان الحق ناصره ، والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه المنيع مناكبه ، وقد قيل الباطل مخصوم ، وإن قضى له ، والحق مفلج وإن قضى عليه » (٢) .

ولم يدر عبد القاهر ان التخييل أمر خارج عن التصديق ، والعقل، ذلك لأن التصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع ، أما التخييل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال ، ومن هنا جاز ان يكون القول الصادق مخيلاً إذا حرف عن العادة ، والحق به شئ تستأنس به النفس .

وشبيه موقف عبد القاهر هذا بموقف « ارسطو » ، « فعلى الرغم من أن ارسطو يقرر فى حديثه فى « النفس » أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من « الخيال » ، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو « خيال » بدون وصاية العقل عليه ، ويخلط بينه وبين الوهم ، وتظل لديه الحلى اللفظية فى الأسلوب

---

(١) الأسرار ص٣١٠ .

(٢) الأسرار ص٣٠٩ . إن هذه النزعة العقلية فى النظر إلى الفن وصوره، إنما هى امتداد لتمجيد الفلاسفة للعقل والوثوق فى أحكامه ، وبينما جرى المتكلمون وراء ذلك ، وتأثروا به غابت عنهم أراء المتصوفة من امثال « ابن عربى وغيره » ، لقد هو جم المتصوفة ، ووسمهم الفلاسفة بأنهم اهل هوس . راجع ظهر الإسلام للأستاذ احمد امين جـ٢/٦٧ – ٧٧ . وراجع للدكتور محمود قاسم ، الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى ص٨ ، ٩ .

غايتها أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع » [1]

بعد ذلك يتحرر عبد القاهر من النظرة المنطقية ، ويجتذبه « المعنى الفنى » للتخييل ، ولا نلبث حتى نرى التخييل يأخذ معنى « المحاكاة » ، وذلك حين يتحدث عن المعانى « المبتدعة » فى « التمثيل » فى قوله :

« فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها ، حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا تنكر مكانه ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت الأصنام وما عليه أصحابها من الافتنان بها ، والإعظام لها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه فى النفوس من المعانى التى يتوهم بها الجامد الصامت فى صورة الحى الناطق ، والموات الأخرس ، فى قضية الفصيح المعرب ، والمبين المميز ، والمعدوم المفقود فى حكم الموجود المشاهد » [2] .

---

(١) النقد الأدبى الحديث ص١١٤/١١٥ – عن كتاب « النفس لأرسطو » .

(٢) الأسرار ص٢٩٧/٢٩٨ . ويرى الدكتور شكرى عياد ، انه فى هذه الفقرة أصداء قوية التلخيص « ابن سينا » ، حتى ليستعمل ألفاظه « كالنقش » ، و « الأصنام» ، فهو إذن كان قد نقل فكرة « المحاكاة » إلى النقد العربى – كما قلنا فى البداية . إذ إنه ردّ روعة الشعر إلى براعة التصوير . فالفرق المهم بين محاكاة عبد القاهر ومحاكاة أرسطو أن الأول – أى الجرجانى – يقرن التصوير هنا بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن . وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية ، فالمحاكاة الأرسطية تمثل أشخاصاً أفضل من الفضلاء العاديين أو أرذل من الأراذل العاديين . فهى تجسم الفضيلة أو الرذيلة ، والحسن أو القبيح ، ولا تقلب أحدهما إلى الآخر ويرجح أن هذا الفرق راجع إلى الوظيفة الاجتماعية للشعر فى عصر –

اتخذ إذن عبد القاهر من كلمة التخييل دلالتها على تحسين صورة المعنى ، وتجسيمه للحس ، وقد جعل ذلك معنى جامعاً للتشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، وانتهى من شرحه قيمة التمثيل البلاغية ، إلى ان الأصل فى ذلك هو تصوير المعنى للحس ، او كما يقول :

« إنه يفتح إلى المعقول من قلبك باباً من العين » (١) .

لقد قسم « ابن سينا » التخييل إلى « تشبيه ، واستعارة ، وتركيب منهما » (٢) . وقد سهل ذلك لعبد القاهر أن يرد جمال الشعر إلى صورته فى صور كتابة اسرار البلاغة ، حيث يقول :

واول ذلك واولاه ، واحقه بأن يستوفيه النظر ، ويتقصاه ، القول على التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، فإنها أصول كثيرة ، كأن جل محاسن المعانى - إن لم تقل كلها - متفرعة عنها ، وراجعة إليها ... (٣) . - وسهل له ذلك أن يحصر « التخييل » فى إطار هذه الصور الثلاث .

فكأن عبد القاهر قد استعاض عن كلمة التخييل فى معظم بحثه البيانى بهذه الكلمات الثلاث ، التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، وهو عندما جمع هذه الأشكال البيانية فى صعيد واحد الأشكال البيانية فى صعيد واحد قد تفرد بذلك عن غيره ، فلم نجد أحداً من البلاغيين الذين سبقوه قد صنع ذلك ، وقد زاد تمييزه بين هذه الفنون الثلاثة ، وفنون البديع الأخرى ، يتضح ذلك فيما حاولنا بيانه

- عبد القاهر (انظر كتاب ارسطوطاليس فى الشعر وتحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد ص١٦) .

(١) الأسرار ص١٠٨ .

(٢) كتاب ارسطوطاليس فى الشعر تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عياد (١٦١) .

(٣) الأسرار ص٢٠ .

من فروق فى فصل سابق .

لقد استطاع عبد القاهر حقاً أن يعى دور الخيال فى تشكيل هذه الصور وبخاصة الاستعارة وقد ميّزها على غيرها بما لها من قيمة ووظائف وصفات سندركها مفصلة بعد ، استطاع أن يدرك - بعد أن أعرض عن نظرته المنطقية الأولى - أن الصورة التى تتبع العقل أكثر مما تتبع الخيال لا تتصل اتصالاً وثيقاً بالمشاعر الذاتية وأحاسيس الشعراء .

ولم لا ؟ وعلى العقل المفكر « أن يتحول تحولاً شاملاً يصل إلى درجة يفقد معها ذاته ووظيفته الحقيقية حتى يمكنه أن يتفهم موضوعات عالم الخيال ، ولو استعاد العقل قدرته الأصلية ، وحاول فهم محتوى عالم الخيال لفشل فى ذلك فشلاً ذريعاً ، فعالم الخيال عالم تلتحم فيه الخصائص متخطية هوّة التصنيفات التى تقسم ، وتنسّق عالم الإدراك العقلى ، ورواد عالم الخيال الحقيقيون قلائل ونادرون ، وهم خير من يملك ناصية الاستعارة » (١) .

هذا ، ولعلى أجد فى كلام « سبندر » ما يفسّر بعضاً من ملامح هذا الكلام إذ قال :

« قد يصدق القول إن قلنا : إن الذاكرة هى ملكة الشعر ، لأن الخيال نفسه يُعدّ ترويضًا للذاكرة ، فلا يمكننا أن نتصور شيئاً لا نعرفه مسبقاً وقابليتنا للتخيل هى قابليتنا لنتذكر ما خبرناه مسبّقاً ونطبقه على موقف مختلف » (٢) .

---

(١) جون مدلتون مرى: « الاستعارة » - ترجمة الدكتور عبد الوهاب المسيرى ص٤٨.

(٢) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية - ترجمة دكتور أحمد نصيف الجنابى مع آخرين ص١٦٥ .

ولم لا ؟ والخيال لا يُعدّ ملكة منفصلة عن الفكر ، ولكنه الفكر نفسه فى عملية « تلقائية » أو « لا شعورية » هذه العملية التى « تصور الوعى حلقة مضاءة من الإدراك محاطة بالظلام » فيما ذهب إليه « دالاس » (١) .

من أجل ذلك أقول :

إن الاستعارة تحاول أن تغمض العينين عن الحقيقة المبسوطة ، وتنتقل إلى مدى أبعد منها مع ذبذبات الخيال وموجاته ، لقد كان من حسنات هذا الادراك لدى عبد القاهر أيضًا ، أن الاستعارة تعتمد فى إبداعها عنده على « الادعاء » لا « النقل » ، لأن عملية « الادعاء » تعتمد على الخيال أول ما تعتمد ، وعندئذ تكون حَرِيَّة بإبداع الجديد دائماً فتخلق الصور المبتكرة ، والعلاقات الجديدة غير المألوفة .

يأتى بعد ذلك دور « الزمخشرى » (ت٥٣٨هـ) مستعملاً كلمة « التخييل » وخلاصة رأيه فيه وتصوره له « أنه تصوير المعنى للحس» يظهر ذلك فى بيانه الفرق بين « أصل المعنى » و « صورة المعنى » حتى ليقرر أن الألفاظ لا تستعمل فى التخييلات على جهة الحقيقة ، ولا على جهة المجاز ، أى أنها ، وإن لم يتعلق غرض القائل بمعناها القريب . فهى لم تنقل عن هذا المعنى إلى معنى سواه ، هى تمثيل للمعنى فحسب ، وهذا ما يجعل « التخييل » عند « الزمخشرى » أعم من التشبيه ، وأعم من الاستعارة (٢) .

أما « حازم القرطاجنى » فى كتابه « منهاج البلغاء » (٦٠٨ - ٦٨٤هـ) ، فقد أعدّ فصلاً للتعريف بماهية الشعر وحقيقته منتفعاً بآراء « أرسطو » ، وبتفسير « ابن سينا » ، و « الفارابى » لكلمة

---

(١) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية : ترجمة د. أحمد نصيف الجنابى ص٧٩ .

(٢) راجع الكشاف جـ١/ ص١١٢ .

« المحاكاة » ، فارقًا بين الشعر والخطابة ، على أساس أن الشعر يعتمد على التخييل فى حين تعتمد الخطابة على الإقناع ، مما جعله يربط الشعر بفكرة التصوير ، ثم حدَّد التخييل ، وفصَّل أحواله ، ومواقعه فى النفس ، وأوضح خير الطرق لإحداث أثره المنشود رابطاً إياه بالمحاكاة التى لا يفهم منها تقليد الطبيعة بحذافيرها (١) .

ولعل أهم ما يلفت انتباهنا فى مبحث « حازم » للتخييل أنه يقسِّمه بالنظر إلى متعلقاته قسمين ، يذكراننا بما يسمى فى النقد الحديث « الشكل والمضمون » ، فهناك « تخييل » يخطط للقصيدة بطريقة كلية مجملة .

أما « التخييل الثانى » ، فإنه تنفيذ وتفصيل للمخطط الكلى أو الإجمالى الذى قام به التخييل فى مرحلته الأولى عندما يستحضر به الشاعر عمله الشعرى فى شكل كلى مجمل ، لا يلبث أن يخضع بعد ذلك للترتيب ، والتركيب ، وبناء الأساليب ، وإبداع الصور مما تقوم به « التخييلات الثوانى » ، يقول حازم فى ذلك :

ينقسم التخييل بالنظر إلى متعلقاته قسمين :

تخييل المقول فيه بالقول ، وتخييل أشياء فى المقول فيه ، وفى القول من جهة الفاظه ، ومعانيه ، ونظمه ، وأسلوبه ، فالتخييل « الأولى » يجرى مجرى تخطيط الصور ، وتشكيلها ، والتخييلات « الثوانى » تجرى مجرى النقوش فى الصور والتوشية فى الأثواب ، والتفصيل فى فرائد العقود وأحجارها ، ... ، وتلك الصيغ والهيئات هى التخاييل الثوانى ، وللنفس بما وقع به من ذلك تشاكل فى الكلام

---

(١) انظر منهاج البلغاء لحازم ص٢٥ - وراجع ما كتبناه فى مؤلفنا « مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجانى » مرتبطاً بحازم .

ابتهاج لأن تلك الصيغ تنميقات الكلام وتزيينات له ، فهى تجرى من الأسماع مجرى الوشى فى البرود والتفصيل فى العقود ، من الأبصار ، فالنفوس تتخيّل بما يخيّل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة ، فتبتهج لذلك ، ولهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التى من هذا القبيل أسماء الصناعات التى هى تنميقات فى المصنوعات ، فقالوا : الترصيع ، والتوشيح ، والتسهيم ، من تسهيم البرود ، وكثير من الكلام الذى ليس بشعرى باعتبار التخييل الأول يكون شعراً باعتبار التخاييل الثوانى وإن غاب هذا عن كثير من الناس » (١) .

ولعلنا نلحظ أن حازماً فى هذا النص يريد أن يؤكد – كما أكدً فى موضع آخر من كتابه على ضرورة تقسيم الجهد الإبداعى بين التلقائية أو العفوية و « القصد » أو الإرادة الموجهة ، مما يمكن معه تشكيل الإطار ، « والإطار مكتسب إلى حد كبير » ، ثم التفنّن فى تفصيله ، وتزيينه ، وتنضيده ، وتسهيمه ، فيتأكد المزج الحميم بين المعاناة الواعية ، والمعاناة المستسرّة المتمثلة فى « الحدس الراقى » مما يترتب عليه ربط المادة بالصورة ، وبذلك تضحى الصور سواء أكانت استعارات أم تشبيهات ، أم كنايات ، جزءاً لا يتجزأ من مادة الأديب ، بل تصبح عنصراً مهماً من عناصر عملية الإبداع ، تلك التى تتلاحم مع السياق وتولد معه فى لحظة واحدة .

ومن هذا الذى ذكرناه نلحظ بداية اهتمام جادة تتجه نحو « الخيال » ، وارتباطه بالصورة الاستعارية ، مما يجعلنا لا نجزم بالقول بأن نظرة النقاد والبلاغيين العرب القدامى إلى الخيال كانت

---

(١) المنهاج ص٩٢/٩٤ – وتخييل المقول فيه بالقول ، يعنى تخييل المضمون بالشكل الذى سيشكل من خلاله هذا المضمون .

نظرة سلبية صرف ، لقد تحرر الجرجانى من النظرة التقليدية إلى مفهوم الخيال ، والتى تعدّه قوة خارجة عن إرادة الشاعر تأتى من شيطانه ، كما تحرر من خضوع الشاعر لسلطان العقل ، مدركاً إن الخيال إحدى القوى النفسية التى يتمتع بها الإنسان ، والتى هى مساوية للعقل ، أو ربما كانت أعظم منه ، إنه استطاع من خلال بعض مناقشاته أن يكشف من ذلك كله بالإضافة إلى إدراك واع منه لقدرات هذه الطاقة على الإبداع المنوع ، فهو يقول :

« إن الصنعة إنمّا يمد باعها ، وينشر شعاعها ... » [١] ، وإن الخيال « على أنواع لا تكاد تجئ فيها قسمة تستوعبها ، وتفصيل يستقرئها » [٢] .

ولم هذا التنوع الذى لا يكاد يحصر ؟ – إنه التنوع الذى يرتبط برتب البلاغة ، ودرجات الحسن ، والتفنّن فى القول ، فإذا كان من الممكن أن تحصى درجات الحسن ، فإنه من الممكن أن تحصى أنواع الخيال ، ودرجاته ، وآثاره على المعانى الشعرية .

وهل تشك فى انه يعمل عمل السّحر فى تأليف المتباين حتى يختصر بُعدما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المُشْئِم والمُعْرق ، وهو يريك للمعانى الممثلة بالأوهام شبها فى الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة فى الجماد ، ويريك التئام عين الأضداد ، ويأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين » [٣] .

---

(١) انظر أسرار البلاغة (ط١) ص٣٢٨ .

(٢) الأسرار ٣٢١ .

(٣) أسرار البلاغة ص١١١ .

وانطلاقاً من هذا التصور ، أضحت الخبرة « الجمالية » لدى عبد القاهر « خبرة تخييلية » ، وعلى هذا يكون العمل الفنى عنده حقيقة تعمل بطريقة تخييلية ، إذ إنه ليس مجرد موضوع مادى يعمل فى نطاق الموجودات الطبيعية ، بل هو يشكل ، ويوحد ، ويخلق من جديد، وبهذا المفهوم اهتدى عبد القاهر إلى حقيقة الاستعارة ، ودور الخيال فى توليدها بوصفها شكلاً من أشكاله ووسيلة من وسائله ، فضلاً عن دورها فى إدراك التشابه الكلى من خلال الاختلاف الكلى ، فالاستعارة قادرة على الجمع بين المتضادات ، وجمالها يكمن فى إدراك التشابه من خلال التباين بين طرفيها ، وهو جمال يرجع إلى أن التشابه المكتشف فى ثنايا هذا التركيب الاستعارى أو ذاك يشبع الحنين الإنسانى إلى النظام والكمال ، وهذا مصدر لذة كبرى تحققها الاستعارة ذلك ، « لأن هذه الصلة الروحية بين الأشياء الساعية إلى التوحد فى مخيلة الإنسان تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنسانى فى اكتشاف النظام فى العالم الخارجى ، وبناء استعارة جيدة ، يعنى اشباع جزء من تطلع العقل إلى إسْباغ النظام على ما حوله ، وقدرته على التأثير فيه ، وها هوذا معنى العلاقة (١) ، وجدير بالذكر أن « العلاقة نفسها معنى » .

إن إدراك التشابه الكلى فى الاختلاف الكلى هو بعينه ما كان يطلق عليه « ليبنتس » اسم الاحساس الفلسفى الحقيقى للأشياء ، ومن هنا يلتقى الشاعر مع الفيلسوف فى صفة أساسية للجانب المعرفى عند كليهما » (٢) .

---

(١) د. محمد حسن عبد الله : راجع الصورة والبناء الشعرى ص١٥٦ .

(٢) جويو (جون مارى) : مسائل فلسفة الفن المعاصرة – ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر بمصر (بدون) ص١٢٤ .

من هنا جاء اقتراح « أرشيبالد مكليش » إبدال الاستعارة بعبارة « الصور المتزاوجة » ، لأن الصور المتزاوجة تمثل في رأيه علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها بالفعل ، والاستعارات الوحيدة التي يعتد بها « مكليش » وتقابل عنده الصور المتزاوجة هي الاستعارات الحية المركبة من أشياء غير متماثلة ، وانعدام التماثل أو التجانس مما يلفت النظر إليها أكثر [1] .

لذلك كان أفضل طريقة لفهم طرفي الاستعارة عند « ريتشاردز » أن نتوهم بأننا أمام رجلين يندمجان ليكونا رجلاً ثالثًا ليس هو أحدهما [2] .

وبعامة ، اهتم النقاد في عصرنا الحديث باتحاد طرفي الاستعارة مع تفردهما الذاتي [3] ، كما أنهم يعدون « الاستعارة » التي تجمع بين قرينين يمكن أن يكونا مختلفين تماماً ، ولا علاقة بينهما خارج السياق ، يعدونها من الاستعارات الحية التي تتميز من الاستعارات الميتة ، إذ إنّ الاختلاف ضروري في الشعر عمومًا ، إذ فيه يمتنع سقوط الأفكار في أوضاع أسلوبية حرفية [4] .

هذا ، وينبغي ألا ننسى في هذا المجال موقف « محيي الدين بن عربي » (ت٦٣٨هـ) [5] ، الفيلسوف المتصوف الذي فهم الخيال

---

(١) راجع الشعر والتجربة لأشيبالد مكليش مكليش – ترجمة سلمى الجيوسي – دار اليقظة – بيروت .

(٢) Richard's (I. A) : The philosophy of rhetoric oxford university - London 1930 - p : 48 .

(٣) Firy (N.) : Anatomy of criticism p.p 123 - 124 . نقلاً عن الصورة الفنية في النقد الشعري للدكتور عبد القادر الرباعي ص٦٦ .

(٤) الدكتور مصطفى ناصف : راجع الصورة الأدبية . ط. مكتبة مصر ١٩٥٨/ ١٤٢/ ١٤٣.

(٥) « هو أبو بكر محيي الدين محمد بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي–

بوصفه طاقة إبداعية خالقة لكل أنواع - صور التفكير على النحو الذى سنشير إليه بعد ذلك عند الغربيين من أمثال « كولردج » ، ووردذورت، وهيوم ، وغيرهم من فلاسفة الرومانتيكية وشعرائها .

يقول « ابن عربى » :

« فليس للقدرة الخالقة فيما أوجبته أعظم وجود من الخيال ، فيه ظهرت القدرة الإلهية ، والاقتدار الإلهى ، فهو أعظم شعائر اللّه على اللّه ، وذلك لأن الخيال ، وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة ، بما أيده اللّه من القوة الإلهية » (١) .

معنى ذلك أن الخيال عند المتصوّفة سبيل الكشف والفيض ، ووسيلة إدراك الحقيقة المترفعة عن عالم الماديات ، والمنافع ، وهو لا يخطئ لأنه « نور يكشف ستار الظُلمة الذى يحجب الأشياء ، بحيث يُنسب الخطأ إلى القوة التى تصدر الحكم ، وهى العقل ... إنه من الأولى أن يقال أخطأ العقل فى فهم ما كشف الخيال عنه ، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ ، والفساد إلى الخيال ، وهو برئ منه » (٢).

والخيال عند شيخنا وسيلة من وسائل المعرفة ، والحب ، لأنه يعبُر بنا من العالم إلى اللّه عز وجلّ ، والعقل يعجز عن أن يكون السبيل إلى حب اللّه ، وكل حب عقلى ليس بحب خالص للّه ، لا

- الأندلسى » وهو المعروف فى المشرق « بابن عربى »، وفى الأندلس « بابن العربى » ولقب بالشيخ الأكبر ، ولد فى سنة ٥٦٠هـ ، وتوفى سنة ٦٣٨ هـ . (راجع أعلام العرب - تأليف عبد الحفيظ فرغلى على ، العدد رقم ٨٠ لسنة ١٩٦٨ - عن « ابن عربى ») .

(١) محيى الدين بن عربى : الفتوحات المكية جـ٣/٥٠٨ .

(٢) راجع للدكتورة بشرى صالح كتابها « الصورة الشعرية » فى النقد العربى الحديث ص٥٦ - وراجع للدكتور محمود قاسم : الخيال فى مذهب محى الدين ابن عربى ط. القاهرة ١٩٦٩ ص٩ .

يكون إلا عن طريق الأمثلة التى جاء بها الشرع ، وهى الأمثلة التى يضربها اللّه تعالى لعباده ، فالشريعة هى التى دعت الناس إلى محبة اللّه تعالى عندما استخدمت الصور الخيالية فى وصفه ، وهى تلك الصور التى تتضمنها طريقة التشبيه عند الفلاسفة وعلماء الكلام » (1) .

ذلك أن اللّه لم يحْجُرْ على أحد من عباده تنزيهه ، ولا تخيله ، وإنما حجر عليهم أن يكون محسوساً لهم ، مع علمه بأن الخيال من حقيقته أن يجسِّد ، ويصور ما ليس بجسد ولا صورة ، فإنه لا يدركه إلا كذلك ، فهو حس باطن بين المعقول والمحسوس ، وما قرر الحق هذا كله إلا للرحمة التى وسعت كل شئ (2) .

إنه الوسيط بين عالم الحقائق الروحية ، والعالم الحسِّى (3) .

بمعنى أن الصورة التى ينتجها الخيال تبدو مستندة إلى المعطى الحسِّى ، ومتجاوزة إياه ، لأن الصورة ليست المحسوس كما هو فى الواقع ، إنها لا تطابقه تماماً ، ولكنها متسقة مع المنطق الذى أبدعها ، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس ، وهذا معنى قوله فى موضع أخر :

« خزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيْبته عن الحس »

من هنا حرص « ابن عربى » دائماً على التأكيد لأصحاب المعرفة النظرية عنده ممن لم يفطنوا للدور الحقيقى الذى يقوم به الخيال ، إن الخيال مرتبة وسطى تتعلق بالمحسوس ، والمعقول ، والممكن

---

(1) الفتوحات جـ3 / 508 .

(2) الفتوحات جـ2 / 326 .

(3) الفتوحات جـ2 / 130 .

والضرورى ، والمحال ، وهذا كله يؤهل الخيال لأن يكون ركنًا من أركان المعرفة الحقة ، بحيث لا توجد بدونه سوى معرفة لا تماسك فيها ولا اتساق ، وما أشبه موقف ابن عربى بموقف المثالية النقدية المتعالية عند « كانط » ، ذلك أن الخيال عند كانط هو الذى يركب المظهر فى تعدده ، وهو الذى فيه يتم ارتسام التمثلات (١) .

ويعلق « كوربان » فى كتابه « الخيّال الخلاّق » على نظرية ابن عربى بقوله :

« إن الخيال بوصفه وسيطاً بين الفكر والوجود ، وتجسد الفكر فى الصورة وحضور الصورة فى الوجود لتصور مهم اضطلع بدور رائد فى فلسفة عصر النهضة ، وهو التصور الذى نظفر به مرة أخرى فى فلسفة الاتجاه الرومانسى تجاه الخيال ، بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس تنبثق منه الروح التى ينفخها فى الأشكال والألوان » (٢) .

ها هوذا موقف الشيخ الأكبر من عالم الخيال ، وقد أعطاه قدرة فائقة على قدرة العقل ، ومن هنا لم يعد الخيال عنده خاضعاً للعقل، كما كان تصور الجرجانى له فى البداية ، بل أضحى لدى ابن عربى فوق القوى النفسية جميعاً « فتمتاز قوة الخيال بأنه ما من قوة نفسية أخرى تشبهها فى قبولها للصور المختلفة ، ويمكن القول بأن الخيال أساس لجميع القوى ، وأن النفس لا تكون مدركة إلا بسبب الخيال ، لأنه الوسيط بين « النفس » التى هى من عالم الغيب ، وبين « الحس » الذى هو من عالم الشهادة » (٣) .

---

(١) راجع الخيال « مفهوماته ووظائفه » - للدكتور عاطف جودة ص١٢٢/١٢٤ .

(٢) راجع ص١٢٢ من الخيال مفهوماته ووظائفه .

(٣) الفتوحات جـ٢ ، ص٦٩١ ، جـ٣ ص٣٤٣ .

والخيال بهذا المعنى هو السبيل إلى إدراك الأمور « الروحية » ، والمعارف الذوقية التى يعجز عن إدراكها المنطق أو العقل ، لأنه « نور يكشف ستار الظلمة التى تحجب الأشياء » .

وعلى هذا يمكننا القول بأن الخيال مدفوع بحافز جمالى روحى لأن مهمة الخيال المبدع هى الوصول إلى تغيير روحى فى القلب ، وفى طبيعة الإنسان ، ويصاحب ذلك انفعال قوى يثير بدوره انفعالاً قويًا لدى متلقى الفن ، ومن هنا تأتى القيمة الروحية للخيال .

صحيح ما ذهب إليه « الشيخ الأكبر » ، وهل هناك ما يشبه الخيال فى تدخله فى كل شئ ؟ ففى سمائه تكشف لنا الرؤية عن المستقبل ، وعن الحاضر ، إن هذا الكلام قريب من كلام النقاد المحدثين عن الاستعارة ، إذ إنَّها بوصفها عبارة قائمة على الخيال أساسًا ، وبوصفها أداة من أدوات الربط بين الأشياء مما لا رابطة بينها فى الأصل ، إنما تعين على كشف كثير من الحقائق النفسية ، والأدبية ، والمواقف الشعورية .

ولست أشك فى أن مثل هذه النظرة المتصوفة التى تعطى « للخيال » مكانة رفيعة تضارع المكانة التى قصرها الفلاسفة على « العقل » ، وقد كان من الممكن ، كما قال الدكتور جابر عصفور - أن تحدث هذه الطفرة انقلاباً فى التفكير النقدى ، وتغير طبيعة النظرة العدائية إلى الخيال الشعرى وتحدث شيئًا شبيهًا بما أحدثه الرومانسيون عندما تساموا بالخيال فى مواجهة العقل ، وقرنوا الخيال بالحدس ، والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية .

أو ليست هذه الرؤية السابقة لقيمة الخيال هى نفسها التى تكاد تتطابق مع رؤية « كولردج » و « وردزورث » الشاعرين الرومانتيكيين فى عصرنا الحديث .

يقول « سيرموريس بورا » فى كتابه عن « الخيال الرومانسى »:

يتفق « وردزورث » مع « كولردج » فى كثير مما قاله عن الخيال، فالخيال عنده أهم هبة يمنحها الشاعر ، كما أن تلك الطاقة الخلاقة تساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة والأشياء ، إنها القدرة الإلهية لطفل يبدع عوالمه الصغيرة الخاصة ... ويحتفظ الشاعر بتلك الموهبة فى سنى النضوج ، وما هو بشاعر إلا بها ، ولقد فسّر «وردزورث» معنى الخيال بقوله :

إن هو إلا اسم أخر للقوة المطلقة

والبصيرة الشفافة ، ورحابة الذهن

والعقل فى أسمى حالاته .

ويقول عنه أيضاً :

قوة تشكيلية

تقطن معى ، يد خالقة ، أحياناً

ثائر ، تعمل بطريقة زائغة

وروحها المحدودة الخاصة فى حرب مع الميل العام

ولكنها لدى الغالبية تابعة تبعية تامة للأشياء الخارجية التى تشترك معها (١) .

يكاد يكون الخيال عند « وردزورث » هو الملهم الأول الذى يكشف عما وراء النفس والحياة ، إذ هو البصيرة ، والعقل ، والذهن ، وكلها

---

(١) انظر ما كتبه « سيرموريس بورا » فى (الخيال الرومانى) ترجمة ابراهيم الصيرفى - ط. الهيئة العامة ص٢٣ .

وراجع ما كتبه « ويلك » عن مفهوم « وردزورث » للخيال مشيراً إلى النص السابق فى كتابه : « مفاهيم نقدية » - ترجمة الدكتور محمد عصفور - عالم المعرفة ، عدد فبراير ١٩٨٧ - الكويت ص١١٣/١١٤ .

قدرات وقوى للفكر والرؤية الجادة فى أسمى ما تكون عليه من شفافية وشدة عمل .

إن هذه القدرة تقوم بعملية تشكيل جديدة لعناصر قديمة ، فيبزغ فجر رؤى جديدة ، إنها عملية الخلق التى تعيد تشكيل كل شئ من جديد ، كلما ثار الانفعال ، أو تأثر ، إلا أن هذا كله يتم بطريقة غير مباشرة وبروح خاصة لا تمليها لوائح أو قواعد ، أو مخططات سلفية مسبقة ، من هنا كانت لهذه الملكة خصوصيتها فى التشكيل والتغيير والتنضيد بما يغاير المألوف والعموم مما تعودت عليه النفس وانقادت ودأبت بوصفه ميلاً عاماً ، إنها قدرة خاصة متميزة « ثانوية » يختص بها موهوبون وأصحاب استعدادات خاصة يرون ما لا يرى الآخرون مما هو تابع وراء الأشياء والأفكار والمحسوسات . فهو إذن فى خدمة العالم الخارجى بوصفه عالماً حياً له روحه الخاصة التى ينبغى أن يتشابك معها الفنان لينقل عنها ما ينسجم مع روحه وقلبه .

هذا ، ولقد كتب وردزورث فى رسالة لـ « لاندر » يقول فيها :

« لا يؤثر علّى فى الشعر إلا الخيالى منه ، أقصد ذلك الذى يدور حول « اللانهائية » ، وطبقاً لهذه النظرية فإن كل الشعراء العظام متديّنونَ جداً » (١) .

كما أن الطبيعة عند « وردزورث » حية يملؤها الله ، أو روح العالم، التى تُهذّب (عن طريق ما يثيره فينا من خوف) ، وتُمتع عن طريق ما تبديه لنا من الجمال ، ثم إن الطبيعة لغة أيضًا ، نظام من الرموز ، والصخور، والأجراف ، والسواقى الموجودة فى جبال الألب.

---

(١) رينيه ويلك : مفاهيم نقدية – ترجمة د. محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت فبراير سنة ١٩٨٧ ص١١٢ .

كلها كانت نتاج عقل واحد ، ملامح
وجه واحد زهوراً على شجرة واحدة
حروفاً من الرؤيا العظيمة
أنماطاً للأبدية ، ورموزاً لها (١) .

لذلك لم يعد الإنسان والطبيعة عند « بليك » مجرد امتداد لمعطيهما ، بل إن الواحد منهما يرمز للآخر .

كل ذرة رمل
كل حجر على هذه الأرض
كل صخرة ، وكل تلّ
كل نبع وساقية
كل عشبة ، وكل شجرة
كل جبل ، وربوة ، وأرض ، وبحر
وغيمة ، ونيزك ، ونجمة
رجال يُرون من بعيد (٢) .

هذا المفهوم الخاص بطبيعة الخيال الشعرى ، له آثار واضحة على كتابة الشعر ، فكل الرومانسيين الكبار خالقوا أساطير ، ورمزيون لا نفهم أعمالهم إلا من خلال محاولتهم تفسير العالم تفسيراً أسطورياً .

ثم إن النظرية الرمزية أساسية عند شاعر مثل كولردج ، فالفنان فى رأيه يتحدث معنا بالرموز ، والطبيعة لغة رمزية ، والرمز يتصف

---

(١) مفاهيم نقدية – لرينيه ويلك ص١١٦ .

(٢) السابق ١١٦ .

باستشفاف الأبدى من خلال المحدود بالزمان ، والخيال هو الملكة الرامزة (١) .

تفسير ذلك ، أن الخيال يعطينا معنى ميتافيزيقيا ، أو علاقة إيجابية مع اللانهائى ، والفن عالم أخر ، يعيد تشكيل الطبيعة ، ومن ثم يضفى الطابع الإنسانى عليها ، ويلغى الفنان عن طريق ما يخلق الهوة بين الذات ، والموضوع ، بين الإنسان والطبيعة ، وعلى الفن أن يخلق سحراً موحيًا يضم الذات والموضوع معاً ، أى يضم العالم الخارجى والفنان نفسه (٢) .

من أجل ذلك تحددت وظيفة الأديب ، فالشاعر دوماً راغب فى أن يحتفل بالعالم وأن ينقل صفاءه وتأثيره ، وأن يعبر عما أيقظ حواسه، واستثار وجدانه وأفكاره ، وهو لذلك يتخيّر تراكيب واستعمالات ، بل وكلمات تثير فى القارئ حالة نفسية بعينها أكثر من نقل صور وعواطف ، وأفكار مجردة إليه .

وتتحقق هذه الغاية عندما يعنى الشاعر بإيقاظ الخيال الخامد مستعيناً على تحقيق هذه الغاية بجمال الأصوات وسلاستها ، وبما للنظم من تتابع ، وفوق ذلك بما للكلمات التى يستخدمها من قدرة على الايحاء ، وتتوقف هذه الايحاءات على قدرة الخيال عنده على تحطيم ما درجنا عليه من صور التجربة التقليدية المجربة ، لذا نجده يملأ شعره بالتفصيلات الحسية المادية ، ويعدد لون العالم ورائحته ، ومذاقه وملمسه من خلال ما تحمل الكلمات من طاقة لا بما فيها من صدق حرفى ، ومن هنا يحاول الشاعر أن ينفخ الحياة فى التجربة

---

(١) راجع مفاهيم نقدية ، لرينيه ويلك ، ص١٢٢ .

(٢) مفاهيم نقدية ص٢٨٢ .

سواء اكانت هذه التجربة خاصة به هو أم أنها اعتلجت فى نفوس غيره من الناس .

أو كما قال « كوفنترى باتمور » :

« إن أعظم مهمات الشعر أن يثير فى قرائه الصرخة ، صرخة الطبيعة ، وصرخة الدين : « لا تدع قلبى ينسى الأشياء التى رأيتها رأى العين » (١) .

فالخيال إذن عند « وردزورث » وغيره من الرومانسيين ينبغى أن يكون فى خدمة العالم الخارجى ، إذ أن العالم الخارجى ليس ميتاً ، وإنما هو حى له روحه الخاصة ، وهى روح تختلف عن روح الإنسان ، وإن وظيفة الإنسان هى أن يدخل فى صلة مع تلك الروح بوساطة الخيال ودروبه .

معنى ذلك ايضاً أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادى، وبين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاته الداخلية ، إن هذه الصلة لا تنقل الواقع كما هو ، ولكن كما يلوح للنفس ، وينسجم مع الروح ، إن رؤية الفنان للحقيقة هى وليدة هذه الثنائية : الروح والمادة – أو إن شئنا قلنا : وليدة امتزاج حقيقى ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة ، والطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى . ومن هنا يلتقى الجمال الطبيعى ، والجمال الفنى ، بحيث لا يستعصى على التجربة شئ ما مهما كان تافهاً ، وبحيث تكون المحاكاة فى الفن ليست نقلاً حرفياً أميناً للواقع ، وإنما تكون تصويراً فنياً لما ينبغى أن يكون عليه هذا الواقع من جديد ، وفق تصور خاص ذى أصالة وصدق .

---

(١) سيسيل دى لويس « الصورة الشعرية » ، ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابى ، ومالك ميرى ، وسلمان حسن ابراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان ص١٦٥ .

قصارى القول : إن هناك تشابهًا واضحًا بين نظرة «الرومانسيين» لقيمة الخيال ، وموقف متصوفة الإسلام منه ، فكلا الفريقين يرفض التفسير «الميكانيكى» الآلى للفن ، بوصفه تفسيراً يتغافل عن الدور الذى يقوم به الوعى الداخلى والتجربة الروحية والنفسية للإنسان .

مدى صلة الاستعارة بالخيال فى النقد الجديد :

لكن لنا بعدئذ أن نوضح وجهة النظر الحديثة تجاه الخيال ومدى صلته بالاستعارة ، لقد استطاع الأوربيون أن يفلسفوا الخيال ، ويناقشوا دوره فى العمل الفنى على المستويين الجمالى والنفسى ، مما أفاد فكرنا النقدى وبلاغتنا ، وبخاصة موضوع الاستعارة وهو من أهم قضاياها ، وإذا أردنا بيان ذلك قلنا :

تعرض الفكر الكلاسيكى الأوربى لقيمة الصورة والخيال ، وكان ذلك صدى لاهتمام أصحابه بنظرية المعرفة فى جملتها ، فالصورة من وجهة نظرهم شئ مادى ، لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجة على حواسنا .

فالانطباعات المادية التى تنتج فى الذهن عن طريق الحواس هى سبب الوعى ، وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير فى النفوس بعض المشاعر وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة ، وتداعى المعانى ، ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا ، وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ، لأن الصورة مادية ، وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة ، فالخيال هو المعرفة عن طريق الصور ، يتميز فى جوهره عن الإدراك، ذلك لأن الخيال يمثل نوعًا من المعرفة فى أدنى درجاتها ، وليست الصورة التى تنتج عنه سوى فكرة مضطربة لا يمكن أن تؤدى بذاتها إلى الفكرة الصحيحة ، فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة ، حقاً يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة بالترقى فى اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها ، واستخلاص الفكرة من مجموعها ، ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرقى من الخيال ، وهو وحده خاصة الإنسان (١) .

---

(١) د. محمد غنيمى هلال : الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية وأثرها فى نقدنا الحديث ، مجلة المجلة ، يوليو ١٩٥٩ .

يقول « بوالو » :

« لا شئ أجمل من الحقيقة ، وهى وحدها أهل لأن تُحب ، ويجب أن تسيطر فى كل شئ حتى فى الخرافات ، حيث لا يقصد بما فى الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون » .

ويقول « لابروييير » الكلاسيكى الفرنسى :

« يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صبيانية لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها فى صواب الرأى أو قوة التمييز أو السمو بحالنا ، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم ، والعقل الراجح ، وأن تكون أثراً لنفاذ البصيرة » (١) .

ولا أشك أن هذا الاتجاه هو نفسه الذى صادفنا فى بلاغتنا ونقدنا القديم ، فإذا كان للنظم والتقاليد ، والعادات سلطان تقليدى ظهر أثره فى قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، فهو نظير ما كان سائداً فى الشعر العربى القديم ، والنقد كذلك ، من حيث اتخاذ الشعر الجاهلى نموذجاً فريداً يقاس عليه كل توجيه نقدى ، بحيث أصبح هناك شبه اتفاق فى نقدنا القديم على ضرورة اتباع محاكاة الأقدمين، وهو مقابل نظرية محاكاة الأقدمين فى الكلاسيكية ، تلك النظرية التى دعا إليها كتاب عصر النهضة والشراح الايطاليون (٢) .

لكننا نقول :

من ذا الذى يعتقد أن عنصر الأصالة ، والصدق الفنى فى الصورة التى تتبع العقل يمكن أن يتحقق وجوده أ- إن الصورة

---

(١) النقد الأدبى الحديث ط٢ ص٧٢ ص٤١١ – وراجع للدكتور غنيمى دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص٦٤ ، ٦٥ .

(٢) انظر دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص٦٦/٦٧ .

الشعرية بما تحمل من دلالات تتصل بذاتية مبدعها ، وكيانه الداخلى، ولا يمكن أن تحدث هذه الصلة بدون هيمنة الخيال على إبداعها ، وقد أكدنا ذلك مراراً صدد حديثنا عن الخيال الثانوى ، وقانون تداعى المعانى .

لذلك وجدنا « للرمانتيكيين » اتجاهاً نقدياً مغايراً لنظرة هؤلاء العقليين ، فقد نادوا بإطلاق قوة الخيال ، وتحطيم النظام الطبقى ، والاعتراف بكل المواهب الذاتية ، كذلك أخذ الرومانتيكيون يضيفون على الخيال قيمة جمالية ومعنوية كبرى ، مما كان له أثره فى النقد والشعر على مستوى العالم كله حتى يومنا هذا ، « فوليم بليك » الشاعر المتصوف جعل من الخيال قوة روحية بوصفه الحصن الإلهى الذى سنعود إليه بعد هلاك الجسد ، وهو عالم الأبدية ، والقوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال ، أو الرؤية المقدسة . وإن الصور الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة ، وإنما هى تنشأ فى نفسه ، وتأتيه عن طريق الخيال [1] . إنها القوة التى تتلاشى عندها المتناقضات ، وهى التى تخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر [2] .

ولم يعن « وردزورث » بالبحث فى الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره فى الصورة الشعرية ، فالخيال عنده « هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسًا فيه تكتسى أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم اللطيفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج – معًا – العناصر المتباعدة فى أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف ، لكى تصير مجموعًا متآلفًا

---

(١) كولردج ص٨٠ .

(٢) كولردج ص٩٩ .

منسجماً ، (١) .

ويستتبع هذه الخاصية الفنية خاصية أخرى تتمثل فى قدرة الخيال على تكوين بنية حية تستلزم حركة داخلية فى المسرحية ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة فى الشعر يمتاز بها عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير ، وأول من قرر هذه الخاصية عمومًا هو « لسنج » (١٧٢٩ – ١٧٨١) ، حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير ، وفكرته هذه رومانتيكية رغم أنه كلاسيكى فى كثير من آرائه الأخرى ، فالرسم عنده يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد تمثيلاً مباشراً ولكنه يمثل العقل عن طريق غير مباشر بوساطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر فإن مبداه زمانى ، لا مكانى ، إذ يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشرة من خلال الحركة والعمل (٢) .

هذا – وحينما يسوق الخيال مقارنة ... فهى نوع من تصوير الحقيقة عن طريق « المشابهة » ، ثم لاتزال هذه المشابهة تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على الشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية ، ثم إن الصور يؤثر بعضها فى بعض على نسق واحد ... ذلك لما للخيال من وعى ذى سلطان ثابت الدعائم (٣) .

---

(١) النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال ص٤١٢ وانظر دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده للدكتور غنيمى هلال ص٧٩ .

(٢) دراسات ونماذج ص٨٠ .

(٣) النقد الأدبى الحديث ص٤١٢ .

ولنا أن نتساءل : أليس هذا الذى يقوم به الخيال هو من عمل « الاستعارة » ووظيفتها الأساسية ؟ - إنها تصهر عنصرين متناقضين ، فتذيبهما فى وعائها ، فيتلاشى تناقضهما ، وتزداد الرابطة ، والتشابه بينهما ، لذلك كانت رؤية الشاعر للحقيقة وليدة الامتزاج الحقيقى المباشر ، أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى لعناصر الحياة ، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ، ولا تتم إلا إذا اهتز كيانه كله بوساطة الخيال الإبداعى .

ويفسر « ريتشاردز » الأمر بوضوح فى قوله : « إن الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها ، عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة ، ولأجل غاية محدودة ، وليست هذه العملية واعية أو مقصودة بالضرورة ، ولكنها مقصورة على مجال محدد للظواهر وانتصارات التكنيك أو الصنعة ، وفى الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال » (1) .

يقول كولريدج :

« الخيال هو تلك القوة التى تعمل على خلق التآلف ... الذى يجسم العقل فى صور للحس ، وينظم تيار الحس ، ... ويساعد على خلق نظام من الرموز المتآلفة فى ذاتها والمشتركة فى جوهر واحد مع الحقائق التى تعد موصلة لها (2) .

من أجل ذلك كان الخيال فى نظره ، هو « الملكة التى قد تستطيع بالاعتماد عليها إدراك وحدة العالم ، وإدراك الله (تعالى) ، فلن

---

(1) مبادئ النقد ص٣١١ .

(2) مختارات من جمع « روبرت جلكنر ، وجيرالدانسكو » : الرومانتيكية ما لها وما عليها . ترجمة د. أحمد حمدى محمود ص٣٤٢ .

نستطيع الاقتراب من الإلهي عن طريق العقل والمعرفة الذاتية . بل بواسطة أسمى صورة من الوعي الذاتي الذي يُعدّ منبع كل معرفة ممكنة ، وأساسها . فنحن ندرك الله تعالى اعتماداً على الوعي الفردي المتمثل في أسمى حالاته في الفعل الخلاّق للخيال ، وليس الوعي الذاتي نوعًا من الوجود ، بل نوعًا من المعرفة ، ولا تتيسر هذه الصورة السامية من المعرفة إلا لقلائل ، ولن يتزود « بالرؤيا والمعرفة الحدسية » إلا أولئك القادرون على الخيال الفلسفي » [1] .

لذلك كان من خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، بل الفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور ، والصور في الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، ثم إن ترابط الصور يتوقف إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سير الأفكار كما يقول « وردزورث » الذي يضيف مثاله الحي : إن الأوراق لا يحرك بعضها بعضاً في الغابة ، وإنما يحركها النسيم الذي يسري خلالها وهو الروح أو حالة الشعور - لذلك يقول « چورچ مور » : إن أوبئة العمل الفني وطفيلياته هي الأفكار [2] .

- وكما سبق القول :

هكذا يعتمد نشاط ملكة الخيال على العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الإنسان في لحظة « رؤيا عاطفية » ، وعقلية معاً . لذا فإن عملية التخيل في نظر كولردج عملية ، بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً ، وهي تبعاً لذلك القوة

---

(١) راجع السابق ص٣٤٢ .

(٢) دراسات ونماذج ص٨٠/٨١

الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسـانى ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق (١) .

إن الطبيعة فى ذاتها ليست مجرد معطى جامد ميت ، ولكن يدّب فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة ، ومع ذلك لا يجد الإنسان رموزاً فى الطبيعة كما يهوى ، وأينما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها ، والروح الإنسانية التى تفسرها ، وتجد فيها دلالات خاصة ، وعلى هذا فإن « الخيال الثانوى » فى نهاية الأمر يخضع الفن للطبيعة والعادة ، أو السلوك للمادة ، والإعجاب للتعاطف » (٢) .

معنى ذلك أن الشاعر يستعين على جلاء الصور فى الشعر بالطبيعة ، ومناظرها ، وعينياتها ، على أن يراعى صنوف التشابه التى تربط ما بين صور الطبيعة ، وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ، وفى هذا إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، وجدير بالفنان الأصيل أن يحتفظ بأصالته فى البحث عن الصور التى تمثل أفكاره ، وتربط ما بينها عضوياً حول الموضوع الذى يتحدث عنه .

من هنا فإن العمل الفنى نتاج الروح الإنسانية ، وليس مجرد صورة للعالم الخارجى ، إنه تجسيد حى لقيم إنسانية معينة ، الشئ الذى لا نجده فى التقليد الصرف ، ونفهم من ذلك أن الصور الكاملة يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وحسب ، وإنما تنشأ فى

---

(١) كولردج ص٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٧ .

(٢) راجع مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص١٠١

نفسه وتأتيه عن طريق الخيال (1) .

وها هوذا السبب فى تعريف « شيلى » الشعر فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، بقوله : « الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال » - ثم يعقد مقارنة بين « العقل » و « الخيال » فيقول :

« الفرق بين العقل ، والخيال ، أن العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها » (2) .

قصارى القول :

إن نظرة شيلى تماثل فى إطارها العام نظرية « كولردج » عن الخيال تماثلاً تاماً ، فالخيال عنده « مبدأ التركيب » ، والشعر هو « التعبير عن الخيال » ، والشاعر جزء من الخالد ، واللامنتهى والواحد ، كما أن الشعر يرفع الحجاب عن « جمال العالم المكنون » ، ويجعل المألوف كالغريب ، ويرى شيلى أن اللحظة الشعرية هى لحظة الرؤيا . وأن الشّقة بين الملكة الشاعرة ، والإرادة والوعى أوسع ما تكون (3) .

لقد وصل تقديس الخيال والمبالغة فى دوره لدى « شيلى » إلى درجة أن جعله إلهًا هو رسوله على حد قول « سيسيل دى لويس » ، إذ قال :

الخيال هو الإله الخالد الذى
يجب أن يتخذ جسداً لانقاذ
العاطفة الفانية (4) .

---

(1) راجع كتاب « كواردج » للدكتور مصطفى بدوى ص80/70 .

(2) السابق ص80 .

(3) راجع لرينيه ويلك : مفاهيم نقدية - ترجمة د. محمد عصفور - عالم المعرفة - الكويت - فبراير 1987 ، ص114/115 .

(4) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية 73/74 .

ولابد - كما يقول (سيسيل) من أن يتكلم شيلى عن الخيال مجازاً بلغة الرسول لأنه عنده - أى « الخيال » - أداة الخير الخُلقى العظيمة ، ذلك لأنه يعنى بإدراك القيم ، أما « العقل » من وجهة نظر شيلى فهو تعداد الكميات المعروفة مسبقاً ، أما « الخيال » فهو إدراك قيمة هذه الكميات منفردة أو متكاملة [١] .

والحقيقة أن الحديث عن الخيال الشعرى حديث عن المشاعر التى تعم كل الناس ، إلا أن هذه المشاعر تكون فى الشاعر أكثر نمواً وتركيزاً وتخصُصاً ، إنه نوع من التعاطف يصل الشاعر بأشياء لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى ، سواء ارتبطت بما مضى أو بما يستقبل، أو بما هو غير موجود أصلاً .

بعد هذا كله لست أشك فى أننا نلمح فى هذه النظرات الرحبة الواسعة ما يفسِّر معنى الخيال تفسيراً يبنى للعمل الفنى صوره وأسسه التى يقوم عليها ، ولكن توجد على الأقل « سته » معان متميزة لكلمة الخيال فيما حدَّده « ريتشاردز » [٢] يهمنا منها النوع الأول الذى نراه فى مقدمة تلكم الأنواع السته من حيث القدر والأهمية .

يقول « ريتشاردز » :

لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام « لغة المجاز » ، ويقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم « الاستعارة » ، والتشبيه ، ولاسيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ، يُقال عنهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال ، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معان أخر للخيال ، وينبغى لنا ألاَّ ننسى أن

---

(١) السابق ص٧٤ .

(٢) مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص٣٠٩ .

الاستعارة والتشبيه يقومان بعدة وظائف متباينة فى الكلام ، فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبيين ، أى قد تقدم مثلاً محسوسًا لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة ، لولا هذه الاستعارة . وها هوذا الاستخدام العلمى أو النثرى الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال أو الشعر ... وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذى يتحدث فيه أو من الجمهور الذى يتحدث إليه ... ولكن الاستعارة لها وظائف أخرى غير تلك ، إنها الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بوساطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها رابطة أو علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جميع هذه الأشياء ، وعن العلاقات التى ينشئها الذهن بينها . وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا فى حالات قليلة جداً . إنها وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة [(١)] . — ويحيل ريتشاردز فى هذا المعنى إلى ما قدمه كولردج من تصور وتحليل للخيال الثانوى .

معنى ذلك أن العلاقة التى تنشئها الاستعارة بين طرفيها ليست علاقة منطقية بقدر ما هى علاقة من صنع الخيال الذى يحاول أن يحدث التأثير فى المواقف والدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر ، وخلق الجديد منها ، إن الاستعارة تستخدم إذن استخدامًا انفعاليًا وجدانيًا ، فلغتها لغة الانفعال والوجدان ، وليست لغة الأفكار الخالصة ، ولا يمكن أن نتحدث بلغة الانفعال هذه إلا على أنها نوع من الخيال ، إن لم تكن هى الخيال نفسه ، بوصفها لغة مميزة

---

(١) أنظر مبادئ النقد لريتشاردز ص٣٠٩ / ٣١٠ .

للشعر فى جوهره ، قادرة على تحويل المعانى من الكثرة إلى الوحدة، إنها ليست زينة خالصة ، ولكنها تمثل الجوهر الدقيق للّغة الحدسية .

إن هذا النوع من الخيال هو الذى يهمنا أكثر من غيره ، ولقد كان كولردج باعتراف ريتشاردذ نفسه أول من عرف الخيال بهذا المعنى حيث يقول « ريتشاردز » :

تلك القوة السحرية التى أفردنا لها لفظة (الخيال) تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة ، أو المتعارضة بين الإحساس بالجدّة ، والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحلم المتيقظ أبداً ، وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ ، والانفعال العميق » [1] .

إنه « الخيال الثانوى » الذى حدّده كولردج ، وقد قسم الخيال إلى « أصلى ، أو أوّلى ، و « ثانوى » ، « فالأوّلى » :

هو القوة الحيوية ، والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى ، وهو علمى فى وظيفته ، ويقابل ما يدعوه « كانط » « الخيال الإنتاجى » ، فكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال .

و « الثانوى » :

صدى للخيال « الأولى » ، ويصطحب دائمًا بالوعى الإرادى ، ويتفق مع الخيال الأوّلى فى نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه فى «درجته» ، و « طريقة عمله » ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوجدها ، أو يتسامى بها ليخرج من ذلك كله بخلق جديد ، ومجاله

---

(١) مبادئ النقد الأدبى ص٣١٢ ، كولردج ص٩٩ .

الفن ، وعالم الأدب ، « وهذا النوع من الخيال يدعوه « كانط » « بالخيال الجمالى » [1] .

إنه تلك القوة الإيجابية التى تقوم بدور أساسى فى البناء الفنى ، وتمثيل الأشياء ، إذ إنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأوّلى من مدركات فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم الأفكار التجريدية ، والخواطر النفسية التى هى فى أصلها مدركات عقلية صرف .

وها هوذا كولردج نفسه يقدم لنا تصوره عن الخيال الأوّلى ، والثانوى ، والفرق بين « الخيال » ، وقوة الاستدعاء ، أو الوهم. يقول :

« إننى أنظر إلى الخيال إذن إما بوصفه « أوّلياً » أو « ثانوياً » ، وأنا أعتبر الخيال الأوّلى الطاقة الحيّة ، والعامل الرئيس فى كل إدراك إنسانى وقد عدّ الخيال الثانوى صدى للأول ، يوجد مع الإرادة الوجدانية ، ومع ذلك لايزال متحققاً مع الأول من حيث نوع وظيفته ، ولا يختلف عنه إلا فى الدرجة ، وفى طريقة عمله ، إنه يحلل ، وينشر ، ويجزئ ، لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى ، إنه فى جوهره حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها .

---

(١) النقد الأدبى الحديث (ط٧٣) ص٤١٤ . وجدير بالذكر أن كولردج استعار أفكار الألمان على نحو واسع ، وتعدّ محاضراته التى ألقاها عام (١٨١٨) عن الشعر ، صياغة جديدة للدرس الأكاديمى الذى طرحه « شليجل » عام ١٨٠٧ حول علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة ، واستعار « كولردج » ، آراء « كانط » ، وأخذها أخذاً مباشراً من كتابه (نقد الحكم) Critiqueof judgment ، ولم يتأثر « بنقد الحكم » فحسب ، وإنما بكتابات « كانط » أيضاً فى نظرية المعرفة Epistemology ، وفى علم الوجود Ontology ، وهى كتابات بسّطها فى كتابه الرئيسى « نقد العقل الخالص». (راجع « لايرنست كاسيرر » - مقاله فى الإنسان ، بترجمة الدكتور إحسان عباس - دار الأندلس ، بيروت ١٩٦١ ص٢٦٢/٢٦٤/٢٤٢ .

وعلى العكس من ذلك فإن التوهم أو « قوة الاستدعاء Fancy » ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود ، وقوة الاستدعاء فى الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزجت وتشكلت بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظ « الاختيار » ، إنها كالذاكرة العادية سواء بسواء ، تستقبل موادها جاهزة معدة بوساطة قانون التداعى ، أو الترابط « Low of associations » (١) .

إن ما سماه « كولردج » قانون الترابط ، أو تداعى المعانى ، وعزا إليه قوة الاستدعاء أو التوهم ، كان هو الطابع العام لتفسير الاستعارة فى بلاغتنا ونقدنا العربى القديم ، كما نرى صداه فى بعض دراسات النقد الحديث ، إذ شغف بعض الدارسين بعبارة أرسطو عن قانون « تداعى المعانى » الذى يفسِّر الربط بين شيئين فى الصورة الشعرية فى التشبيه و « الاستعارة » ، وعوامل تداعى المعانى عند أرسطو ثلاثة ، التشبيه ، والتضاد ، والاقتران الزمانى والمكانى ، فحاول بعض الدارسين فى نقدنا المعاصر أن يفسِّر التشبيه والاستعارة على أساسها (٢) .

وعلى هذا النحو يضع كولردج « الوهم » فى مستوى أعلى من الإدراك والتذكر الخالصين ، وفى مستوى أدنى من « الخيال » ، والوهم فى هذا السياق يركب أطراً من مواد جاهزة بدلاً من أن ينفث الجدة فى الأشياء .

إنه يجاور بين الصور ، ولا يدمجها فى وحدة ، وما أشبه ما ينتجه

---

(١) انظر سيرة ادبية لكولردج – ترجمة د. عبد الحكيم حسان ص٢٤٠ ، وكولردج – لد. مصطفى بدوى ص١٥٦/١٥٧ .

(٢) د. حامد عبد القادر : انظر علم النفس الأدبى ص٤٣ .

الوهم بالأخلاط التى تبقى الأجزاء فيها منفصلة - برغم تقاربها ، أما ما يبدعه الخيال فيماثل المركب أو المزيج الكيماوى الذى تفقد فيه الأجزاء هوياتها المنفصلة من أجل أن تنصهر فى جوهر جديد يتألف من هذه الأجزاء ، ولكنه يختلف عنها (١) .

هذا - ويعد « كولردج » من بين الرومانتيكيين الذين أزالوا كثيراً من اللبس الذى تسبب فى الخلط بين الخيال والوهم . فقد رفع « وليم تيلور » سنة ١٨١٢ مكانة الوهم فوق الخيال ، وعزا للأول ما كان ينبغى أن ينسب للثانى ، أما كولردج فقد اعتمد فى التمييز بينهما على التفرقة بين قدرة تشيع الجدة وأخرى تتقبل الأشياء الجاهزة ، بين ما يمزج ، ويركب ، وما يخلط ويجاور (٢) .

هذا - ولا يوصف « الخيال الأوّلى » بالإبداع إلا لأنه ينظم فوضى الانطباعات الحسية Confusion of sense impressions ، ويؤلف منها مركباً ، عندما يتفهم العالم ويدركه ، بمعنى أن الخيال الأوّلى ليس بمعزل عن قدر من الإبداع ، ذلك أن العالم كما نعرفه ليس معطىً لعقل سلبى لا يعدو أن يستقبل ما يفد عليه ، ويتضمن الخيال الأولى تركيب الحقائق المعطاة ، وتفسيرها ، وعلى هذا النحو يمارس وظيفته فى كل فرد مهما يكن غير واع به ، ليقدم لمعرفتنا عالماً نواصل فيه مهام الحياة العملية ، والخيال بحسبان هذا التصور متمم لجميع تجاربنا ، وشرط لابد منه لكل إدراك حسّى إنه إذ يلم فى تجاربنا كلها شعث المعطى الحسّى لجدى بأن يحقق حضوره فى أيسر تعقل للعالم ، وأن يضفى النظام على المعطيات عندما يعلو بها

---

(١) د. عاطف جودة : الخيال مفهوماته ووظائفه ص٦٥ .

(٢) راجع تفصيلات ذلك فى الخيال مفهوماته ووظائفه ص٦٠ وما بعدها .

ويوحدها [١]

لقد استطاع « كولردج » بحق أن يوضح لنا الدور البنّاء الذى يقوم به الخيال الثانوى الذى لا يعترف إلا بقدرة الشاعر الذاتية ، وبإمكاناته الخاصة فى صنع عالمه الذى يُنْقَل إلينا بوساطة الصور والاستعارات - وعن طريق ما يراه من علاقات بين الأشياء ، وبهذا تتجاوز وظيفة الخيال الثانوى ما يمكن أن يصنعه قانون تداعى المعانى من صلات باردة ، إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق هذا القانون هو فى الحقيقة - على حد قول الدكتور زكى العشماوى [٢]- ربط عقلى مجرد من العاطفة ، ولا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفنى ، إذ إنّ رؤية الفنان للحقيقة ، وليدة امتزاج مباشر بين قلب الفنان ، وعقله من ناحية ، والطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

إن الموقف الذى يمارس فيه الفنان نشاطه لا يعتمد على تداعى الموضوعات المختزنة فى الذاكرة والربط بينها ربطاً خالياً من حرارة الانفعال ، إذ إن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق .

إن الخيال بهذه الوظيفة مبدع ، ومنتج ، يوحّد ، ويشكّل ، ويخلق مضيفاً إلى حقائق الحياة حقائق أخرى ، وإلى جمال الأدب جمالاً آخر ، إنه كما قال « روبين جورج كولونجود » :

« مرتبة متمايزة من مراتب التجربة » [٣] ، أى التجربة الحسية الانفعالية الخالصة ، تقع فى موقف وسط بين الإحساس والفهم ، فهو

---

(١) الخيال مفهوماته ووظائفه ص٢٤٣ .

(٢) د. محمد زكى العشماوى : انظر قضايا النقد الأدبى (ط٢) ص٧٤ .

(٣) روبين جورج كولونجود : مبادئ الفن ص٢٧٢ ، ٢٥٧ .

يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة ، أو بمعنى آخر : إن المحسوسات فى صورتها الأصلية . ليست هى التى تزوّد الفهم بالمادة الحسية ، بل هى « المحسوسات بعد أن تحولت إلى أفكار الخيال بفعل الوعى » [1] .

واعتقد أننا نجد صدى هذا فيما عبّر عنه « ابن عربى » فى الفتوحات ، إذ أشار إلى أن خزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيبته عن الحس ، أو إن الخيال يعدم الأصل العيانى بتغييبه، ولا يعنى هذا الغياب أن ننصرف عن المعطى الحسّى ، ذلك أننا مطالبون بالتعرف من خلال الصور على الكيفية التى يدرك بها الشاعر الأشياء مقارنين كلما أمكن بين الدلالات والمعانى من أجل أن نقع على رابطة بين أشكال الوجود تدخل عند التعبير فى نسيج لغوى[2] .

نعود فنقول الخيال فى نظر « كولردج » هو الذى يقدر على تفسير المواهب الفردية التى قدرتها الحركة الرومانتيكية ، ولكن ...

---

(١) كولردج : سيرة أدبية - (ترجمة د. مصطفى بدوى) ص١٨٦ من كولردج .
وإننا لنجد أصداء هذا كله لدى « الفارابى » فى « آراء أهل المدينة الفاضلة » إذ يرى أن القوة المتخيلة تتوسط ما بين الحس والعقل ، فإذا كان طرفا النفس المتباعدان هما الحس والعقل ، فإن قوة التخيل تتوسط ما بين هذين الطرفين المتباعدين وتصل بينهما ، مما يجعل عملها متصّفًا بصفتين ، تبدو كل منهما بمثابة النقيض للأخرى، وهما الحسية والتجريد ، أما الحسية فإنها صفة تنبع من المادة التى تمارس فيها المخيلة فاعليتها ، وهى صور المحسوسات المودعة فى خزانة الحس المشترك ، وأما التجريد فإنه يأتى من تباعد المتخيلة عن الحس الظاهر وقربها من العقل ، الذى يعتمد فى نشاطه على التجريد . وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء محمولة فى مادة فإن التخيل يدرك صور الأشياء مجردة من المادة (عن الصورة الفنية للدكتور جابر عصفور ص٣٥) .

(٢) الخيال مفهوماته ووظائفه ص١١٩ .

أى خيال ؟ ، إنه الخيال الثانوى ، أو الشعرى ، أو الجمالى ، بعد أن وجد أن قانون الترابط عاجز عن هذا التفسير ، استطاع أن يعى ذلك ويتنبه إليه عندما تتبع خيال صديقه « وردزورث » فى شعره ، وقد أعجب به ، لقد أثار انتباهه فى هذا الشعر قدرة الشاعر على الخلق ، خلق الجو والنغم ، والعالم المثالى ، الذى لا يمكن تفسير وجوده فى حدود المذهب الترابطى الآلى ، الذى كان سائداً فى زمانه .

وهكذا وجد كولردج الشاعر والناقد ظاهرة فى الشعر الرائع يعجز قانون تداعى المعانى عن تفسيرها ووضع اليد على أسرارها ، هذه الظاهرة التى مكنت صاحبها من أن يتجاوز عالم الظواهر ، سماها كولردج (الخيال) ، الذى يذيب ، ويلاشى ، ويحطم ، لكى يخلق من جديد ، أما الظاهرة الأخرى التى تجاور وحسب بين الصور . ولا تدمجها فى وحدة ، بل وتتقبل الأشياء الجاهزة ، فقد أطلق عليها كولردج اسم « التوهم » أو قوة الاستدعاء ، إنها حالة من حالات الذاكرة تحررت من قيود الزمان والمكان ، أو من نظامه ونسقه (١) .

إذن المسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أهم من ذلك بكثير ، إنها مسألة الفرق بين نظريتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية آلية ، سلبية ، ونظرة خلاَّقة ، وروحية شاعرة ، لقد أخذ كولردج يشك فى صحة أى حل ميتافيزيقى لا يقره القلب ، إن المرء القادر على التفكير العميق لابد أن يكون مرهف الحس عميق الشعور ، فإدراك الحقيقة فعل حدسى مباشر ، يعتمد على الإرادة والعاطفة ، وإن ملكة الخيال التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة ، أما فى

---

(١) راجع كولردج: (سيرة أدبية– ترجمة د. مصطفى بدوى) ص١٨٦من « كولردج ».

حالة التوهم يحاول العقل مجرداً عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فيفشل فى إيجاد كل موجد حى ، وينتج مجموعة من الصور الجامدة غير المترابطة . إن رؤية الشاعر للحقيقة – كما قلنا فى السابق وليدة « الامتزاج الحقيقى المباشر ، أو الاتحاد بين قلبه ، وعقله ، وبين المظاهر الكبرى للحياة ، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ، وبدون أن يهتز كيانه كله بوساطة الخيال » (١) .

والخيال عند « بودلير » هو السبيل إلى الحقيقة ، والعالم لا يستطيع أن يكشف الحقائق العلمية بدون الخيال ، ولن تعنيه إحاطته بكل ما قيل قبله فى اكتشاف الجديد ، فالخيال يمت بصلة إلى اللانهائى ، والعالم المرئى ليس إلا مخزنًا للصور والمشاهد ذات الدلالة، والخيال هو الذى يضع كلاً منها فى موضعه ، والعالم كله بمثابة المواد الغُفْل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذى يسخرها جميعاً لسلطانه (٢) .

والاستعارة « مظهر » من مظاهره، أو «قوة من قواه السحرية»، التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، بين الإحساس بالجدة ، والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً ، وضبط النفس المتواصل ، والحماس البالغ ، والانفعال العميق ... إن الخيال يمنح القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من

---

(١) انظر كولردج ص٨٢ ، ٨٣ .

(٢) راجع دراسات ونماذج ص٧٨ .

الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن (١) .

ثم إن الخيال الثانوى ليس مجرد إبداع لاستعارات حية وحسب ولكنه أيضًا تحقيق للتوازن ، وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة ، وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالنضارة ، والجدة ، ندركه فى المألوف من الموضوعات المعتادة ، وهذه الملاءمة تجعل الخارجى داخليًا ، والداخلى خارجيًا ، وتحول الطبيعة إلى فكر، والفكر إلى طبيعة (٢) .

معنى ذلك أن الخيال الثانوى - وبخاصة عند الشاعر الرومانتيكى - طاقة عظمى تتصل اتصالاً وثيقاً بالعمل الفنى ، طاقة تكتشف جوانب من عالم الحقيقة يعمى عنها الذهن العادى ، وتمزج هذا العالم بعالمها الخاص والداخلى ، أو بمعنى آخر : كما قال كولردج :

إنها قوة تركيبية سحرية تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن ، أو التوفيق بين الصفات المتضادة ، ثم تقدم ذلك كله عن طريق الصورة الشعرية، سواء أكانت « استعارة » أم « تشبيهًا » أم «رمزًا ». ومن هنا ، وفى مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلى أو الإدراك العقلى أن يعمل تحت الإشراف المباشر للحدس ، ومن هنا عاد الشعر فنًا خلاقًا ، لا مجرد محاكاة بليدة ، وعادت إلى المشاعر قيمتها ، وتبعًا لذلك أضحى للفنان قدره ودوره ، إنه يهدى إلى جوانب الحق والخير ، والجمال ، عن طريق المواءمة بين عالمه المستمد من

---

(١) انظر النقد الأدبى الحديث ص٣١٢ - وترى الدكتور غنيمى متأثر فى وضوح بما قاله « كولردج » .

(٢) William Wimsatt, and Cleanth Brook : Literrary criticism : 2 - p : 246 . نقلاً عن الخيال مفهوماته ووظائفه ص٢٤٢ .

موهبته ، وعالمه المستمد عن طريق الخيال والصور (١) .

معنى هذا أن الخيال على هذا النحو ذو منطق يختلف عن منطق العقل ، فهو بدون شك يعمل فى مجال الروح ، حيث يتجاوز عالمنا المباشر الذى تدركه حواسنا ، وتعيه ليرتبط بمجال الإحساس الروحى لتحقيق إدراكنا للعالم على نحو جمالى عندما نعيد إبداعه ، ومعنى هذا أيضاً أن الوسيلة الأولى فى سبيل تحقيق ذلك إنما هى الصورة سواء أكانت استعارة أم تشبيهاً .

يقول وردزورث فى ذلك : « إن التخييلية الجيدة تنبعث تلقائياً من الشعور الشاعرى : « فلو تم اختيار موضوع الشاعر بتبصر ، فإنه سيسوقه طبيعياً من حين لآخر إلى الانفعال ، ولو أختيرت لغة هذا الانفعال اختياراً صادقاً ، وبحصافة ستجئ بالضرورة فى صورة مهيبة متنوعة نابضة بالحياة بتأثيرات المجازات والكنايات (٢) .

من هنا بدأ المجاز عند « شيلى » جوهر الشعر ، إذ قال :

« لغة الشعراء مجازية حية ، أى أنها تحدد العلاقات بين الأشياء التى لم يسبق إدراكها ، وتخلد ما أدركته إلى أن تصبح الكلمات الممثلة لهذه المدركات بمضى الزمن رموزاً لأجزاء من الأفكار أو فئات منها بدلاً من أن تكون صوراً لأفكار متكاملة ، وإذا لم يهب شعراء يعيدون من جديد خلق المتداعيات التى تعرضت على هذا النحو

---

(١) كولردج : سلسلة نوابغ الفكر الغربى .

(٢) مختارات من جمع روبرت جلكنر ، وجيرالد إنسكو : الرومانتيكية ، مالها وما عليها، ترجمة الدكتور أحمد حمدى محمود ، مراجعة أحمد حمدى محمود ، الهيئة المصرية ١٩٨٦ ص٢٢٣/٢٢٤ .

للتشوش ستموت اللغة ، وتعجز عن تحقيق كل الغايات السامية الخاصة بالاتصال الإنسانى » [1] .

أما « البرناسية » – مذهب الفن للفن – فإنها تعنى بالصورة الشعرية والاستعارات وصياغتها ، ورغم أنها تحتم الموضوعية فى هذه الصور – ذلك أنها قامت على أنقاض الرومانتيكية التى حفلت كثيراً بالفرد ، واعترافاته ، إلا أن صور أصحابها لم تفلت من أجواء الخيال ، فالصور لدى شعرائها تتوالى تجسيمية معتمدة على الحسيات وتقف عند حدود الصور المرئية ، إلا أن الخيال يتسلل رؤية الشاعر فيغلف صوره بذاتية لا تخفى على أحد . ولعل هذا واضح فيما ترجمه الدكتور غنيمى هلال لرئيس هذه المدرسة الشاعر « لوكنت دى ليل » [2] .

والأمر نفسه نجده فى المذهب الإيحائى أو « الرمزى » ، فقد عابوا على « البرناسيين » وقوفهم عند حدود الصور المرئية مما جعل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا مرونة ، ذلك لأن الصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هى عند البرناسيين ، وهى كذلك تجريدية ، تنتقل من المحسوس إلى العقل والوعى الباطن ، ثم هى مثالية نسبية لا تتعلق بما تقصر اللغة عن جلائه .

ولقد رأى أصحاب هذا المذهب أنه على الشاعر أن يبدأ من الأشياء المادية ليتجاوزها معبراً عن أثرها العميق فى النفس فى المناطق البعيدة اللاشعورية ، وهى المناطق الغائرة فى النفس ، ولا ترقى

---

(١) السابق ص٢٣٤ .

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث ص٤١٧ .

اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز ، ومن هنا لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة ، ولكى تتوافر الصفات الإيحائية للصور ، كان على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية كى تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه ، من هذه الوسائل « تراسل الحواس » وهو سلوك مجازى استعارى يقوم على وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عطرة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ، ونقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى ، والأحاسيس الدقيقة ، وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة لتصير فكرة أو شعوراً ، ولقد دعا إلى ذلك الشاعر الفرنسى « بودلير » [1] .

ونضيف فنقول :

أليست فكرة « تراسل الحواس » [2] ، وهى فكرة خيالية صرف

---

(١) انظر النقد الأدبى الحديث ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٤٣٠ - وراجع الخيال مفهوماته ووظائفه، ويمكن متابعة دور الخيال فى المذهب الرمزى من خلال « مفهوم الجمال فى النقد الأدبى » للمؤلف ص٢٦٦/٢٦٧ .

(٢) وإن لتراسل الحواس بوصفه مقولة جوهرية عند الرمزيين فى القرن التاسع عشر ما يشبهه لدى العرفاء ، والشعراء ذوى النزعات الصوفية فى أدبنا العربى ، إلاَّ أن مبنى التراسل فى الرمزية المعاصرة يئول إلى سيكلوجية الإدراك ، وبدينامية الخيال فى تركيب صور تتوالج فيها معطيات الإدراك الحسّى بحيث تقع الصورة الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم ، أما العرفانيون ، وشعراء الصوفية فمبنى التراسل عندهم يؤسس على ما يسمونه « اتحاد الصفات » .

وإن فكرة التراسل عند واحد مثل « ابن الفارض » - ٥٧٦/٦٣٢ - تنحلّ إلى قاعدة عرفانية تتمثل فى الاتحاد ، وفى سريان أحكام الصفات بعضها فى بعض ، وذلك عندما تعود النفس إلى بساطتها الجوهرية ، فلا تختصّ جارحة دون الأخرى -

عند شعراء هذه المدرسة ، دالة على دعوة لنوع جديد من العلاقة اللغوية قائمة على نقض نظام الحواس أو مزج عملها ، أليست هذه فكرة استعارية خالصة ؟ ... بلى ... ويتأكد لنا ذلك عندما نجد أنه ليس بين المستعار والمستعار له من صلة سوى ما بداخل هذه النفس الشاعرة من إحساس داخلى جمع بين البعدين المتباينين لارساء قاعدة شعور معين ، وموقف عاطفى بذاته مما يثير فى نفوسنا مشاعر أخرى مرهفة ومحددة لموقفنا من العالم الخارجى ، ومدى ما يربطنا به من مشاعر وصلات .

ويتضح لنا دور الخيال والاستعارات عند « السيرياليين » ، أصحاب مذهب ما فوق الحقيقة ، فهم لا يعبأون فى صورهم بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء الذى يزيده أو ينقص منه الخيال ، ومدى تحكمه فى هذه الصور التى تتقارب فيها الحقائق البعيدة كل البعد من وراء مثل هذه الصور .

مما سبق بحثه نستطيع أن نرجع مباحث علم البيان جميعاً بما فيها الاستعارة ، بل هى على رأسها ، إلى الخيال الثانوى ، وتبدو هذه الصلة من نواح ثلاث ، أولاها : ما هنالك من تشابه وتجانس بين الأشياء التى لا ترتبط عادة فيقرن الخيال بينها ويتصورها فى أحوال متنوعة مفردة ومركبة .

- بالوظيفة المنوطة بها ، وعندما يحقق الصوفى الوحدة ، يدرك أن النفس الواحدة هى التى ، تبصر ، وتسمع ، وتشم ، وتذوق ، وتتصور وتتخيل ، وأن الصفات سرى بعضها فى بعض ، وتمازجت ، وتراسلت فيما بينها ، وعندئذ يتأتى أن تسمع العين ، وترى الأذن وتشم اليد ، وبعبارة أخرى تصوّر الألوان أصواتاً ، والملموسات عطوراً ، وتعبر الشاعرية الرامزة عن كيفية إدراكية كلها مرونة ورشاقة وميل عن التلقى المعتاد (الخيال مفهوماته ص٢٦٥ / ٢٦٧) .

ثانيتها : إضفاء الحياة على الأشياء غير العاقلة ، وإكسابها حياة إنسانية أو حيوانية .

ثالثتهما : انتقال الذهن من معنى إلى أخر ، وهذه النواحى الثلاث هى أساس التشبيه ، والاستعارة بنوعيها التصريحية ، والمكنية ، وكذلك المجاز ، ومن خلال هذه الصور الخيالية تتولد المعانى الجديدة الخصبة ، والرؤى الطريفة الممتعة ، وتنبثق الدهشة فى ضمير المتيقظ ، وتتفتح الذات على روعة الإبداع ، وجمال الحياة ، وإن هذا التفتح ، وتلك الصحوة ، لا تكون بالتأكيد إلا من خلال التقاء الخيال بالصورة الشعرية مما يوصلنا إلى منبع الخلق فى ضمير الشاعر ، وهذا مما يجعلنا نفيد من القدرة الإنتاجية العالية للطاقة النفسية والروحية .

وعلى أية حال ، فإن حدّ الخيال الذى يمكن استخلاصه من مجمل المفاهيم السابقة مما يساعدنا على إدراك صلته بالصورة عامة، والاستعارة خاصة ، هو أنه « قوة ذات نشاط ذهنى ، ووسيط بين عالم الحقائق الروحية الخالصة ، والعالم الحسّى، قوة توجد بين القلب والعقل ، بين الوعى واللاوعى ، تثار بحافز روحى وجمالى عميق ، ويصحبها انفعال منظم ، وشعور منتج حالة تأمل العواطف الذاتية ، حينئذ تنتج صوراً منظمة ، منسجمة ، قادرة على تكثيف وتنظيم المشاعر المضطربة ، والدوافع الكثيرة المتضاربة المثارة والمبعثرة فى داخل الفنان ، فيؤلف منها كلاً موحّداً مما يحوّل اللاشعور المفكك إلى حياة من الشعور الواضح ، ومما يصل بين الإحساس ، والفهم مما يحدث تغييراً روحياً فى القلب ، وفى طبيعة الإنسان ، لذلك فإن الصورة التى ينتجها الخيال تبدو مستندة إلى المعطى الحسّى ، ومتجاوزة إياه ، لأن الصورة ما هى المحسوس كما هو فى الواقع ، إنها لا تطابقه تماماً ولكنها متسقة مع

المنطق الذى أبدعها ، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس . وقد سبق أن ألمعنا إلى مثل ما نقول الآن (١) .

وها هوذا « جون ديوى » الذى يهتم بالخبرة فى الفن يفسّر اللفظة التى نحتها « كولردج » من أصل ألمانى (Esamplastic) ليعنى بها « القـوة الصاهرة » يفسرها « ديوى » بدوره « بالخبرة التخييلية » ، ويشرحها بقوله :

« إنها ما يحدث حينما تجئ العناصر المتنوعة من كيفية حسية وانفعال ومعنى ، فتؤلف جميعاً ضربًا من الاتحاد الذى يكون إيذانًا بمولود جديد فى العالم » (٢) .

• • •

أما إذا ذهبنا إلى نقادنا العرب المحدثين لرأينا وجهة نظرهم تجاه الخيال وعلاقته بأدوات الصورة مطابقة ، لما رأيناه عند الرومانتيكيين، ذلك لأنهم لم يكونوا بعيدين عن التيارات الأجنبية فى دراسات النقد والبلاغة ، فالأستاذ « العقاد » مثلاً يؤكد أن الصورة التى يخلقها الخيال أكثر جمالاً من الصورة الواقعية ، لأن الخيال يحول الواقع إلى شعر ، فيجعله أسمى من الواقع .

فكل ما نخلع عليه من إحساسنا ، ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ، ونبثّ فيه من هواجسنا ، وأحلامنا ، ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة ، وموضوع للحياة ، وأن التصور لهو خير معين للإحساس ، وشاحذ للرغبة أو النفور ، فإن الأم التى تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقضى عشرين سنة ، وهى تتصوره عريساً سعيداً ، فإنما لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح « بتصوره » ، والرجاء فى بقائه طوال تلك السنين ، فإنما من نسيج التصور

---

(١) راجع للدكتور عاطف جودة الخيال مفهوماته ووظائفه ص٢٤ وما بعدها .

(٢) جون ديوى : الفن خبرة ص٤٥٢ .

تخلق الحلل النفسية التى تصفيها على أمانى الغيب ، ومشاهد العيان » [1] .

إن سعة الدنيا من سعة الخيال ، وإن أحلى الحياة ، إنما تصاغ من معادنه وكنوزه [2] .

والحقيقة أن الأستاذ العقاد كان من أبرز نقادنا المحدثين عناية بالخيال ، فقد أشار إلى جدوى « الأساطير » فى الأدب ، واتصال ذلك بالاستعارة [3] .

أما الأستاذ « مصطفى صادق الرافعى » ، فقد رأى أن قوة الشاعرية كامنة فى قوة الخيال ، إذ إنَّ الخيال عنده « هو الوزن الشعرى للحقيقة المرسلة ، وتخيُّل الشاعر ، إنما هو إلقاء النور فى طبيعة المعنى ليشفَّ به ، فهو بهذا يرفع الطبيعة درجة إنسانية ، ويرفع الإنسانية درجة سماوية ، وكل بدائع العلماء والمخترعين هى منه بهذا المعنى ، فهو فى أصله ذكاء العلم ثم يسمو فيكون هو بصيرة الفلسفة ، ثم يزيد سموه فيكون « روح الشعر » ، وإذا قبلت هذا النسق فانحدرت به نازلاً كما صعدت به حصل معك أن الخيال « روح الشعر » ثم ينحط شيئاً فيكون « بصيرة الفلسفة » ، ثم يزيد انحطاطًا فيكون ذكاء العلم ، فالشاعر كما ترى هو الأول إن ارتقت الدنيا ، وهو الأول إن انحطت الدنيا وكأنما إنسانية الإنسان تبدأ منه [4] .

---

(١) الأستاذ العقاد : ديوان عابر سبيل (طه) النهضة العربية ص٤ .

(٢) الأستاذ العقاد : فصول ص٥٤ .

(٣) السابق ص٥٤ .

(٤) الأستاذ مصطفى صادق الرافعى : « نقد الشعر وفلسفته » – مقال ضمن مجلة «أبولو» « المجموعة الكاملة » – المجلد الأول من سبتمبر سنة ١٩٣٢ حتى سبتمبر سنة ١٩٣٣ ط. الهيئة العامة للكتاب ص٩٧٣ .

كما أن للمازنى رأياً فى الخيال ضمّنه كتابه « حصاد الهشيم » ، وخلاصته أن الخيال السليم هو الذى يؤلف بين العناصر ليخلق شيئاً جديداً ، وإن تكن صحة هذا الرأى منوطة بقصر الخيال على التأليف فقط ، وبإجمال فإن زعماء مدرسة الديوان جميعًا ، وعلى راسهم « العقاد » أعطوا قيمة كبرى للخيال بوصفهم أصحاب نزعة رومانتيكية ، وربطوا الخيال بالاستعارة فى إطار قيمة جمالية كبرى.

إن الذين كتبوا عن الخيال مثل الدكتور « احمد امين » [1] ، والأستاذ « احمد الشايب » [2] ، اعتمدوا فى بحوثهم على « كانط » ، و « رسكين » و « كولردج » ، وذلك فى أثناء عرضهم عناصر الأدب ، واعقبهم الدكتور « شوقى ضيف » بتلخيص عن الخيال الجسّد [3] ، مؤكدين جميعًا انه يجمع بين طائفة من الحقائق بالوجدان ، وانفعالاته، ويربط بين أشتاتها ربطاً محكماً لا ينكره الحسّ ، والعقل .

ولعل صورة الخيال عندهم تبدو مبتورة ، لأنها لا تعتمد فى جوانب المعرفة فيها إلا على ما ترجم عن هؤلاء النقاد الذين ذكرناهم، وغيرهم دون إضافة جديد ، والجميع متفقون بلا خلاف على أن « الاستعارة » خيال أصيل ، وليست شيئاً غيره .

إن تقدير الخيال ودوره فى خلق « الصورة الشعرية » موجود إذن فى كتابات المحدثين من نقادنا العرب ، وأصداء القضية موجودة فى الفكر العربى بعامة ، ولسنا فى حاجة بعدئذ إلى مناقشتها فى إسهاب ، وكلها تربط بين « الخيال » و « الاستعارة » برباط وثيق ،

---

(١) ا. احمد امين : النقد الأدبى ٩٨ .

(٢) ا. احمد الشايب : اصول النقد الأدبى (١٩٤٢) ص٢٢٠ .

(٣) د. شوقى ضيف : راجع فى « النقد الأدبى » (ط٢) ص٦٧ .

ويكفينا ما ألمح إليه الدكتور « أحمد كمال زكى » عندما قال :

والدليل على أصالة الخيال ، وصوره فى الشعر أمر متصل بترجمة « الاستعارة » ، أو بترجمة « الشعر » .

والدكتور « أحمد كمال زكى » متأثر فى ذلك بكلام « ايفور ريتشاردز » وغيره من الذين أوضحوا أن أية معالجة للطريقة التى يعمل بها الخيال تكشف بسهولة عن موضعه الصحيح فى العمل الأدبى بعيداً عن الألفاظ ، وإيقاعاتها ، والمعنى وتقريراته ، والدليل على ذلك ترجمة الشعر إلى لغة غير لغته ، فعلى الرغم من أنه يفقد الكثير من مضمونه الشعورى بهذه الترجمة ، إلا أننا لا نعدم قدراً من العاطفة بين طبقات هذه الترجمة بينما تضيع إيقاعات كلماته وقوافيها (١) .

هذا ، ويؤكد الدكتور أحمد كمال زكى فى صفحات خصبة صلة الاستعارة بالخيال محدداً درجة الخيال فيها ، فيقول :

إن الشاعر الكبير هو الذى لا يكاد ينفصل حتى يمده خياله

---

(١) راجع للدكتور أحمد كمال زكى : النقد الأدبى (أصوله واتجاهاته) ص٥٤ .

والحديث عن ترجمة الاستعارة انتهينا من مناقشته ضمن الجزء الخاص « بأحكام الاستعارة » فى كتابنا « فن الاستعارة » - ثم راجع لريتشاردز « مبادئ النقد الأدبى » - فصل (الخيال) .

وإن هذا الكلام يذكرنا « بإليوت » الذى سئُل مرة عما يعنيه بيته القائل « سيدتى ، قد جلست ثلاثة نمور بيض تحت شجرة عرعر فى طراوة النهار » - من قصيدة « أربعاء الرماد » .

فأجابه « اليوت » : بتكرار القول مرة أخرى .

نعم : إن ما يقوله الأديب لا ينفصل عن طريقة قوله ، فالوسيط هنا هو الرسالة ، والرسالة فى حد ذاتها هى المغزى ذاته كما يشير « مارشال ماكلوان » وهذا ما يفسِّر لنا مرة أخرى صعوبة نثر الصورة الشعرية ، أو ترجمتها دون أن يفقد كثيراً من إيحاءاتها .

(راجع مقدمة د. ماهر شفيق فريد لكتاب « الفنون والانسان » تأليف أروين ادمان، ترجمة د. مصطفى حبيب - ط. الهيئة المصرية ٢٠٠١م) .

بفيض الصور التى تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها ، على أن هذه الصور قد تكون من ابسط أنواع الخيال ، وقد تكون من أعقدها ، وأما أبسطها فهى « الاستعارة » ، وأساسها التشبيه ، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها فى تركيب مغاير لأصولها ، وكذلك « الرمز » الذى يوحّد بين العالمين الخارجى ، والداخلى فى علاقة حدسية ، قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة ، وأما أعقدها فما يتّصل بالوهم "Fancy" ، والأساطير "Myths" حيث يخترق الذهن حدود المعقول إلى عمليات خلق « استاطيقى » ليس الغرض منها جعل الإدراك الإنسانى ممكناً فحسب ، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية ابعاداً تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك فى الشئ الكثير ، وتستمد فى مواقفها تنظيمات متوارثة ، بحيث يكون من السهل جداً ، أن يتلاقى الإنسانى مع الإنسان على تخوم أصبح لا وجود لها فى هذا العالم على الإطلاق .

أما « الوهم » فيوضع جنباً إلى جنب مع ما يمكن تسميته « بالخيال الابتكارى » Creative imagination ، الذى يجمع عادة بين عناصر ليس بينها رابطة ، وإن تكن فى حدود المعقول ، بعكس « الوهم » الذى يتخطّى المعقول ، وإلى قريب من هذا ، ذهب كولردج فى تعريفه الخيال (١) .

ومعنى هذا كله ، أن « الاستعارة » ، والتشبيه يمثلان تمرد الشاعر على الانطباعات الراكدة ، ولهذا السبب لا يستطيع المرء أن يفسّر تماماً ما تعنيه « قصيدة » أو حتى أن يترجمها ترجمة دقيقة أو كاملة ، كما سبق أن اكدنا .

---

(١) راجع للدكتور احمد كمال : النقد الأدبى الحديث ص٥٥ إلى ٨٢ .

ولقد عبر عن هذا المعنى « أروين أدمان » بقوله :

« قد يتعذّر علينا أن ننقل إلى لغة الكلام المذاق الحقيقى لثمرة الكمثرى ، أو ملمس قشرة خوخة » [1] .

إن مثل هذه المحاولة فى تفسير الشعر وشرحه أو ترجمته تؤدى إلى ضياع الموسيقى التى تمنح القصيدة قوامها وكلماتها التى تكوّن عناصرها النوعية وسياقها الذى تنفرد به ، كما تؤدى إلى فقدان « الاستعارات » التى ترفع من حدة الشئ الموحَى به أو المتخيَّل [2] .

إن القصيدة – كما يقول « سيسيل دى لويس » : « هى الكلمة » ، وقد صارت « جسداً وربما كان من الأفضل أن نقول: إنها « الجسد » ، وقد صار « كلمة » ، وهنا يتجسَّد العالم فى عقل الشاعر وفى هذا التجسيد الذى يتخذ قالباً كلاميًا موسيقيًا وتصويريًا يصبح العالم حقيقياً فى نظر القارئ الذى أيقظته التجربة وأذهلته » [3] .

هذا ومما يجدر ذكره أن الدكتور أحمد كمال زكى يلحظ أن من دارسينا المحدثين الذين حاولوا دراسة « الخيال » « إيليا الحاوى » ، إذ كتب مقالات تعرض للخيال فى الشعر بين « التشبيه » ، « والاستعارة » ، و « الرمز » ، و « الرؤية » الشعرية ، وتعرض لدور العقل فى ذلك أيضاً منتهيًا إلى أن الباحث وُفِّق فى أن يُفْضى بكل شئ عن الخيال من خلال عرضه ، وليس يعيب افضاءه هذا إلا حصره فى الأعمال الشعرية .

وهكذا يتضح لنا عناية النقاد والبلاغيين عرباً كانوا أم غربيين بالخيال وصلته بالصورة الشعرية ، بحيث أصبح الخيال لديهم

---

(١) أروين أدمان : الفنون والإنسان ، ترجمة أ. مصطفى حبيب ص٨٤ .

(٢) راجع الفنون والإنسان : ص٨٥ .

(٣) راجع السابق : ص٨٥ .

الملكة التى يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم ، وهم لا تؤلفونها من الهواء ، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم ، وتظل كامنة فى مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفون منها الاستعارة أو الصورة التى يريدونها ، استعارة أو صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وإبداعهم ، لذلك فالخيال عند الأدباء يقوم على شيئين :

دعوة المحسات والمدركات ، ثم بناؤها من جديد ، ومن هنا كان الخيال يفترق عن التفكير مع أن كليهما يستعير مواده من الواقع ، وذلك لأن التفكير يقوده غرض محدود هو محاولة معرفة الحقيقة ، فهو استكشافى محض ، لا يخلق علاقات جديدة بين الأشياء ، ولا يغير فى أشكالها وعناصرها ، أما الخيال فلا يقف عند ذلك ، بل يعمد إلى التغيير فى هذه العناصر غير مقتنع بعلاقاتها ، بل يضيف إليها علاقات جديدة ينزعها من واقعها نزعاً فى كثير من الأحيان مثلما يفعل فى إطار « الاستعارة » بوصفها إحدى وسائله وأدواته الأساسية التى تحقق هدفه فى العمل الأدبى ، ثم إن التفكير موضوعى فى الحقائق الواقعة ، إنما يحاول فهمها ، وبيانها ، أما الخيال فذاتى يبدل فى هذه الحقائق ويغير حسب تصور الأديب ، إذ يشكلها أشكالاً جديدة – كما سبق القول – أشكالاً يبعث فيها من روحه ما يعيدها خلقاً نابضاً بالحياة ، ومن هنا كان الفرق جلياً بين الأديب والعالِم ، فالأديب يصور أمّا العالم فيشرح ، لذا فالفن لا يخاطب الفكرَ المجرد ، بل يخاطب قوة الإحساس ، وقوة التخيل ، عالمه ليس بذلك العالِم الذى يكشفه التفكير الصرف ، إنه يرى الحق ولكنه يراه فى معرض محسوس ، ولا يراه فكرة مجردة ، بل يراه من خلال الشعور ، » والشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس، واحتكام الإنسان إلى الشعور لابد يدفعه إلى استعمال

الخيال، لأن الشعور هو ذلك النهر الجميل المتدفق فى صدر الإنسانية منذ القدم ، واللغة مهما بلغت من القوة والحياة لن تستطيع أن تنهض بدون الخيال بالعبء الكبير الذى يرهقها به الإنسان ، والذى يشمل النفوس الإنسانية ، وأفكارها ، وأحلامها ، والقلوب البشرية ، وآلامها ، وكل ما فى الحياة من فكر ، وعاطفة ، وشعور » (١) .

---

(١) أبو القاسم الشابى : انظر الخيال الشعرى عند العرب ص٥٥ .

الفصل الثالث

قيمة الاستعارة

وما تفرع منها

ماذا يقصد بالقيمة هنا ؟ ... شيء له قيمة ، أو يُعدُّ قيماً في المعنى الأصلي الجوهري عندما يكون موضوع اهتمام أو نفع ، أو شغف من أي نوع ، وأي شيء هو موضوع اهتمام أو نفع من ثم قيّم بذاته ، ومن ثمَّ تعرف القيمة بالجدوى أو الفائدة (١) .

وعلى هذا الأساس ، فإن قيمة الشيء تستمد غالباً من الأسباب التي تدفع لاستخدامه ، أو النفع الذي ينطوي عليه ، وإذا أردنا أن نوضح الأسباب التي تدفع لاستخدام التجوّز قلنا :

إنها ترتكز على عدة نقاط ، أولاها ، ما للتعبير المجازي من قدرة على تلوين الأفكار ، وتوليد الصور ، وبعث الإيحاء بما هو ملائم لطبيعة المعاني ، وقد يكون من لم يستطع أن يُعبِّر عن ذات نفسه أكثر استغراقاً في تجربته ، فلم يستطع عنها إبانه ، ولم يتحكم فيها لفظاً ، وكأنَّ هذا الأسلوب المجازي مرحلة وسطى بين التحديد حيث ينال من جلال المعنى ، وبين الإحجام حيث يعزّ اللفظ المعبّر ، فهو أقرب إلى طبيعة الفكر والصق به تعبيراً بما هو معادل (٢) .

وثانيتها، الحاجة إلى «التعليم» الذي يجنح إلى التعقيد والتقنين،

---

(١) رالف بارتن بري : آفاق القيمة : ترجمة د/ عبد المحسن عاطف سلام ، راجع الصفحات من ١ – ٢٨ .

(٢) فائق متى : اليوت ص٢٩ ، وراجع الخيال الشعري للشابي ص٢٣ ، وراجع المجاز وأثره في الدرس اللغوي فصل في «قيمة التجوز» للدكتور محمد بدري عبد الجليل.

وهو أمر يدعو إلى نشأة مصطلحات جديدة ، ومن الأسباب أيضاً « سرية الأمور » ، وقد عرفها العرب قديماً ، وهى المراسلات الشفرية، وهى رموز ، وإشارات لا تعلّق لها بالخط ، والكتابة ، يشير إليها « القلقشندى » قائلاً :

وهى التى يعبر عنها أهل المعانى ، والبيان بالاستعارة ، والكناية « بالنون بعد الكاف أيضاً » ، وقد يعبر عنها بالوحى والإشارة (١) .

ومما هو متصل بهذا التكتّم « السحر بطلاسمه » ، ودلالاته الخاصة ، وهو عامل من عوامل نشأة المصطلح « مصطلح المجاز » وما تفرّع عنه (٢) .

ومن هنا فأوجه الشبه بين « السحْر » و « الفن » قوية معًا ، وتشمل أفعال السحر دائماً على جوانب أساسية ، وليست عرضية من الأفعال الفنية ، كما أن غاية السحر على الدوام هى مجرد إثارة انفعالات ، وإن لم تكن غايته الكلية فهى غاية جزئية على الأقل لا ينكر وجودها ، ومن مهامه تنمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها ، أو القضاء عليها (٣) .

فلغة الشعر ، ولغة السحر كلتاهما مجازية رامزة ، فالمجاز كما قلنا عدول عن سنن التعبير العادية، يولد فى متقبِّل الكلام « انخداعاً» يغالط انتظاره ، لأنه يحدث خللاً ، ويمارس خرقاً على هذه السنن ، فيؤثر بما هو خطاب ، لأنه يُربك نظام العلاقات بين الأشياء فى ذهن المتلقى ، إرباكاً يتحول بمقتضاه التعبير إلى تأثير ، وبهذا يكتسب كلام الشعراء والسحرة صفة الكثافة التعبيرية التى تجعله يفوق

---

(١) انظر القلقشندى فى صبح الأعشى : جـ٩ ص٢٤٩/٢٥١ .

(٢) المجاز وأثره فى الدرس اللغوى « تهمة التجوز » .

(٣) راجع مبادئ الفن : لروبين جورج كولنجوڤد ص٧٥ ، ٨٥ ، ٩٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٤ .

الكلام العادى فى القدرة على رصد كثافة العواطف ، والظواهر ، والأشياء ، وتسجيلها ، وإطالة الوقوف عندها ، وقد قيل عن الشعر : إن من خواصه أنه يطيل الوقوف عند صفات الأشياء التى يذكرها (١) .

هذا ، ولغة الشعر لغة تعبير بقدر ما هى لغة خلق ، وليس الشاعر الشخص الذى لديه شئ ليُعبر عنه فحسب ، بل هو إلى ذلك الشخص الذى يخلق أشياءه بطريقة جديدة (٢) .

وعلى هذا يلتقى الشعر بالسحر فيما يحدثه كلاهما فى متلقيه من البّهت الناجم عن انخداع العقل بالتخييل ، وهو ما سماه « ابن منظور » – فى معرض حديثه عن السحر ، « الأُخْذة » التى تأخذ العين حتى يُظن أن الأمر كما يرى (٣) .

وإذا كان « أبو هلال العسكرى » (ت٣٩٥) قد قال فى تعريف الاستعارة التى هى أخص خصائص الشعر ، « إنها نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره » (٤) ، فإن هذا التعريف يلتقى مع تعريف السحر فى « لسان العرب » ، قال الأزهرى : وأصل السحر صرف الشئ عن حقيقته إلى غيره ، فكأن الساحر لما أرى الباطل فى صورة الحق ، وخيَّل الشئ على غير حقيقته ، قد سحر الشئ عن وجهه ، أى صرفه » (٥) .

---

(١) راجع لماكس انستمن : مقال « الأدب فى عصر العلم » – ضمن كتاب « الأديب وصناعته » – اختيار وترجمة جبرا ابراهيم جبرا (ط٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٣ ص٤٨ .

(٢) ادونيس : « مقدمة الشعر العربى » ط٤ – دار العودة ، بيروت ١٩٨٣ ص٤٩ .

(٣) اللسان جـ٣ ص١٩٥١/١٩٥٤ .

(٤) الصناعتين (ط٢) مطبعة الخانجى ، القاهرة ص٢٥٧ .

(٥) اللسان جـ٣ من ص١٩٥١ – ١٩٥٤ .

ويلتقى الشعر بالسحر مفهومياً فى التصور العربى القديم فى التمويه ، والتخييل ، والخدعة ، فالشعر يرى الباطل فى صورة الحق، ويخيّل الشئ على غير حقيقته ، « وهو يبلغ من ثنائه أنه يمدح الإنسان فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله ، ثم يذمه فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله الآخر ، فكأنه قد سحر السامعين بذلك » [1] .

وهذا المعنى يلتقى من جهة أخرى مع قول « لعبد الله القشيرى » عن المعرفة الصوفية، « المعرفة غايتها شيئان ، الدهش والحيرة » [2].

هذا ، والملاحظ أن التخييل فى حد ذاته عملية سحرية ، كما أن السحر عملية تخييلية ، « وقد قيل حقاً لئن كان كل سحر خيالاً ، فإن كل عملية تخيل إنما هى عملية سحرية » [3] .

ثم إنه فن تمثيلى ، ولهذا يعتمد على استحضار الانفعال ، وهو يعمل بناءً على قصد لاستحضار انفعالات معينة ، دون غيرها لإطلاقها فى أمور الحياة العملية ، وقد يتصف فنه بالجودة ، أو بالرداءة شأنه شأن أى فن آخر [4] .

ومن الأسباب أيضًا « الترجمات » [5] ، وهو أمر يدعو إلى التخصيص أو التعميم ، إلى غير ذلك - فيما ذهب إليه د. محمد بدرى عبد الجليل فى كتابه « المجاز وأثره فى الدرس اللغوى » .

---

(١) السابق ص١١١ .

(٢) القشيرى : الرسالة القشيرية ، القاهرة ١٩٦٦ .

(٣) د. مبروك المنّاعى : فى صلة الشعر بالسحر - مجلة فصول ص٢٥/٢٦ (م١٠ اغسطس ١٩٩١) .

(٤) راجع مبادئ الفن لكولونجود ص٨٩ - ٩٠ .

(٥) اولمان : دور الكلمة ص٨٧ .

هذا – ولمّا كانت الاستعارة قد احتلت على وجه خاص عند (عبد القاهر) حيّزاً كبيراً ، وبدت مكانتها من خلاله ، فإننا يمكن أن نقف على خصائصها الموضوعية لنتبين قيمتها ووظيفتها فى بناء الأسلوب عنده – وهو ما يمكن تبينه من خلال نصوصه الصريحة فى ذلك .

أولى هذه الوظائف (التزيين) أو التجميل ، وهو مفهوم لم يحدده الجرجانى ، فهو عام عنده ، ولكننا نوضحه من وصفه الاستعارة بأنها « أمدُّ ميدانا ، وأشد افتتانا ، وأكثر جريانًا ، وأعجب حسنًا وإحسانًا ، وأوسع سعة ، وأبعد غوراً ، وأذهب نجداً فى الصناعة وغوراً، من أن تجمع شعبها وشعوبها ، وتحصر فنونها ، وضروبها ، نهم : وأسحر سحراً ، وأملأ بكل ما يملأ صدراً ، ويمتع عقلاً ، ويؤنس نفساً ، وأهدى إلى أن تهدى إليك عذارى قد تخير لها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدّت فى الشرف والفضيلة باعًا لا يقصر ، وأبدت من الأوصاف الجليلة ، محاسن لا تنكر ... تأتيك بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا ، وشائف لها من الشرف الرتبة العليا ، وهى أجل من أن تأتى الصفة على حقيقة حالها ، وتستوفى جملة جمالها [1] .

هذا الكلام ليس بعيداً عن مفهوم « بيتى المعاصر » ، إذ قال : إن التزيين هو ما تشيعه الاستعارة فى النفس من أحاسيس لذيذة [2].

ثم إن هذا الكلام الذى ننقله لعبد القاهر ليس بعيداً عن منهجه ، وإطار نظريته فى النظم ، ونحن إذا تدبرنا حقائق هذه النظرية ومقتضياتها بمراجعة ما قلناه فى الجزء الخاص بأحكام الاستعارة ، وربطها بمعناها ، وتحليلها فى ضوء سياقها وبنية أسلوبها ، وتركيبه

---

(١) أسرار البلاغة ص٣٢ .

(٢) Beaty & Matchett : poetry ststement to meaning p. 27 .

وطريقة ترتيبه ، لاستطعنا أن نعى أن الصورة المزينة للأسلوب لا ينبغى أن توضع فى مقابل الصورة العارية ، ذلك لأن « النشاط الجمالى لا يعرف التجزئة » ، كما يقول « كروتشيه » [١] .

إذ لا يمكن أن يعبر عن مضمونه فى المجال الروحى بعبارتيه اثنين ، ذلك لأن اللفظ والمعنى متلازمان ، فالشاعر لا يبدع ثم يبحث عن المحسنات ، وكأن العملية الإبداعية تتم على مرحلتين ... الاستعارة إذن ليست فى اى مجال من مجالاتها عنصراً إضافياً ، او مقحماً ، بل هى المخرج الوحيد لشئ لا ينال إلا بغيرها .

يقول الدكتور ناصف فى ذلك :

« ليست الاستعارة عنصراً خارجيًا على التفكير ، ذلك لأننا نمضى فى التفكير من غير المجهول إلى المجهول ، بأن نمدّ فى حدود اصطلاح اليف إلى حقيقة أو موقف غير مألوف ، قد يخيّل إلينا أن الاستعارة لا تكون إلا حين تنفرد التجربة وتتميز تميزاً غريباً ، لكن عالمنا جميعاً أخص مما نتصور ، ونظن أول وهلة ، وإذا حاول الشاعر ان يكون دقيقاً اضطر إلى أن ينهج سبيل الاستعارة » [٢] .

من هذا المنطلق « فإن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور ، ... إن الشعر لا يستند إلى كونه صبغة لغوية فقط ، أو مجرد طريقة فى التعبير ، ويريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيراً عن حقيقة جديدة اكتشافاً لجانب موضوعى مجهول من العالم ، وهو إذ يفعل هذا يرتكب خطأ قاتلاً ، فالشعر ليس علمًا ، وإنما هو فن ، والفن شكل وليس إلا شكلاً ، والشعر لغة الفن ، أى اللغة المصنوعة ... إن

---

(١) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص١٤٦ ، وراجع المجمل فى فلسفة الفن لكروتشيه ص .

(٢) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص١٤٧ .

الصور فيه ليست زينة لا معنى لها ، وإنما هى تشكل جوهر الفن الشعرى ذاته ، إنها هى التى تحرر الطاقة الشعرية المختبئة فى العالم، والتى تبقى أسيرة فى يد النثر (١) .

من هنا يبدو « ملارميه » ، كما يقول « ڤاليرى » مسدّداً تماماً فى تنظيم اللغة ، فالصور التى تقوم بدور ثانوى تزيينى ، تبدو فى نظر بعض الناس أنها لا تأتى إلا لكى تحسّن أو تقوى فكرة ، مثل لون من الزينة عرضى ، يمكن لجوهر العمل الأدبى أن يتجاوزه ، هذه الصور تصبح فى فكر « ملارميه » عناصر أساسية ، وأيضاً فإن القافية ، والمجانسة الصوتية من ناحية ، والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل وزنية للعمل يمكن إلغاؤها ، وإنما هى خصائص جوهرية للإنتاج » (٢) .

هذا ، ولعلنا واجدون فى كلام الدكتور ناصف أصداء وجدناه عند سيسيل دى لويس الذى قال : « إذا كان الشعراء لا يستطيعون أن يدركوا الحقيقة الكاملة المطلقة ، فإنهم بفضل النظام الاستعارى يشبعون فى أنفسنا الحنين الفطرى إلى النظام والتناسق ، وقد عبر « أرسطو » عن عبقرية الاستعارة ذاكراً : إنها الشئ الوحيد الذى « لا يُلَقن » ، وهى سمة العبقرية الأصيلة ، حيث إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسى لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة ، ثم إننا لن نجد متعة لملاحظة الشاعر التشابه بين المختلفات ، ما لم يصحب ذلك رغبة العقل الإنسانى فى أن يجد نظامًا فى العالم الخارجى ، وتوافقًا بين ذلك العالم الخارجى ، والعالم

---

(١) جون كوين – بناء لغة الشعر – ترجمة د. أحمد درويش ط١ مطابع الأهرام / ١٩٩٠ ص٥٢/٥٤ .

(٢) السابق ص٥٤ .

الداخلى الذى يضطرب فيه [1] .

نعود فنقول :

وكيف تكون الاستعارة مجرد زينة وحسب ، وهى تحدث هذا التكامل الذى لا يبلغه الفرد العادى إلا فى نطاق محدود وشكل بدائى ؟

إن الحاجة الروحية الملحة إلى علاقات الدفء ، والمحبة بين كل ما يشارك فى الكون والحياة ، تحققها الاستعارة روح الشعر ، وقوامه.

ثانية هذه الوظائف ... الاختصار ، أو « الإيجاز » ، يقول الجرجانى : « ومن خصائصها التى تذكر بها ، وهى عنوان مناقبها : أنها تعطيك الكثير من المعانى باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجنى من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر ، وإذا تأملت أقسام الصنعة التى بها يكون الكلام فى حد البلاغة ، ومعها يستحق وصف البراعة ، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها ، وتقصر عن أن تنازعها مداها ، وصادفتها نجوماً هى بدرها ، وروضا هى زهرها » [2] .

وهذا معناه أن التعبير الاستعارى غنى بحيث يستطيع أن يجمع بين الأشياء المتعددة المتناثرة فى قالب واحد ، أو يحول الكثرة إلى الوحدة ، والتتالى إلى لحظة واحدة ، « حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر » على حد قول عبد القاهر ، ولقد تنبه إلى ذلك النقاد المحدثون ، « فايفور ريتشاردز » يرى : أن الأستعارة وسيلة عظمى وشبه خفية يجمع الذهن بوساطتها فى الشعر اشياء مختلفة

---

(١) انظر الصورة الشعرية لسيسيل دى لويس ص٣٥ ، وراجع للدكتور ناصف (الصورة الأدبية) ص١٤٨ ، وراجع « الاستعارة » - لجون مدلتون مرى - ص٤٢.

(٢) أسرار البلاغة ص٣٣ .

ومتنوعة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء ، وعن العلاقات التى ينشئها الذهن فيها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا فى حالات قليلة جداً (١) .

معنى ذلك أن العلاقة بين حدّى الاستعارة ليست علاقة تشابه فقط ، بل أيضاً علاقة اختلاف ، ومن التشابه والاختلاف يأتى الجديد دائماً .

وبعبارة أخرى : إن الاستعارة تختصر المسافات فيما بين المعانى، وتجمع ما ليس بينه رابطة من قبل لإدراك أوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة هذه بما يركز معنى خاصاً له تأثيره الحاد والقوى ، وهذا ما يفسر قول « ريتشاردز » :

« إن الخيال لا يظهر فى شئ بقدر ما يظهر فى إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة (٢) .

نعم ، تتحدد قيمة الاستعارة فى « إيجازها » ، لذلك كانت مجال اهتمام البلاغيين والنقاد ، لأنها مجاز فيه إيجازها ، تعطينا المعنى الكثير باللفظ القليل ، إنها تحمل أكبر قدر من الدلالات الموحية فى ألفاظ قليلة .

والوجازة بإجماع الرأى حد البلاغة ، وإذا كانت الوجازة أصلاً فى بلاغات اللغات فإنها فى بلاغة العربية أصل وروح وطبع ، «ولعل أول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية ، أن الأولى

---

(١) راجع مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص٣١٠ .

(٢) راجع مبادئ النقد لريتشاردز ص٣١٥ .

إجمالية ، والأخرى تفصيلية » [١] .

لذلك فما كانت الاستعارة من أبلغ ألوان البيان إلا لاقتصادها على ذهن السامع حتى لا تلجئه إلى انتقاء المفردات، ومعرفة معانيها، والكد في التعسف ، والتعقيد اللفظي والمعنوي ، ولذلك اشترط في بلاغتها قربها وخصوصيتها وطرافتها ، ثم تجاهل التشبيه وكره البعد فيها والتطويل ، لأن ايجازها هو السحر الحلال ، إنه سر البلاغة وقطبها الذي تدور عليه .

وما كانت بلاغة الاستعارة في إيجازها إلا لأن اللغة آلة لنقل الأفكار إلى السامعين ، يصدق عليها ما على الآلة الميكانيكية ، أي أنه كلما كانت أجزاء العبارة أبسط تركيباً ، وأتقن ترتيباً ، وصادفت موضعها ، وطابقت حال سامعها ، وأدت فاعليتها في نفس السامعين، ووصلت إلى المقصود منها ، مثلها في ذلك مثل الآلة الميكانيكية تماماً إن كانت أجزاؤها بسيطة مرتبة ترتيباً قويماً وموضوعة وضعاً سليماً أدت وظيفتها بانتظام إلى أبعد مدى [٢] .

وما ذلك إلا لأن للسامع له في كل لحظة مقدار معين من قوة الانتباه والذهن ، وهذا المقدار لابد من صرف جزء منه في تلقي ما وجه إليه من الألفاظ ، وإحضار صور المعاني الموضوعية بإزائها كما لابد له أيضاً من صرف جزء من هذه القوة في ترتيب تلك الصور بحسب مالها من العلاقات بعضها مع بعض ، وما بقي من القوة الذهنية بعد ذلك يتفق في تحقيق الفكرة المشتملة عليها العبارة أو الجملة ، وتثبيتها في الذهن. فيكون لها بعد ذلك أثر كبير في تحركه، وينشأ ذلك عن الاقتصاد على ذهن السامع ، والإيجاز فيه إشارة ،

---

(١) أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة ص١٠٢ ، ١٠٧ .

(٢) الدكتور حفني شرف : التصوير البياني ص٣٢٤ .

وهى أبلغ من العبارة ، ولهذا كان التعبير بالاستعارة أبلغ فى الدلالة على المعنى من الحقيقة ، ألم تر قول الجاحظ :

« واحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه فى ظاهر لفظه ، وكان الله عز وجل قد ألبسه من الجلالة وغشّاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله » (١) .

يقول ابن الأعرابى : قال لى المفضل بن محمد العنبى : قلت لأعرابى منا : ما البلاغة ؟ ، قال لى : الإيجاز فى غير عجز ، والإطناب فى غير خطل ، قال ابن الأعرابى : قلت للمفضل : ما الإيجاز عندكم ؟ ، قال : ترك الفضول ، وتقريب البعيد (٢) .

وها هوذا ما تصنعه الاستعارة الجيدة فى الحقيقة على أحسن ما يكون عندما تقوم بعملية التوحيد بين طرفين متباعدين فتصهرهما ، وقد تومئ إلى الشئ فيستغنى عن التفسير بالإيماء ، كما قالوا : « لمحة دالة » .

فالمزية الظاهرة للإيجاز أنه يزيد فى دلالة الكلام من طريق الإيحاء ، ذلك لأنه يترك على أطراف المعانى ظلالاً خفيفة يشتغل بها الذهن ، ويعمل فيها الخيال حتى تبرز وتتلون وتتسع ، ثم تتشعّب إلى معان أخر يتحملها اللفظ ، أو بالتأويل ، والقرآن الكريم معجزة الدهر فى هذا الصدد .

والإيجاز بما هو تأدية المعانى الكثيرة بالألفاظ القليلة غالب على أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم ، لأن الإيجاز قوة فى التعبير ، وامتلاء فى اللفظ ، وشدة فى التماسك ، بما كان ينهجه الرسول

---

(١) البيان والتبين (ط. هارون) جـ١ ص٩٧ ، ٩٨ .

(٢) البيان والتبين جـ١/٧٦ - ٩٧ .

الكريم من المذاهب البيانية ، وفى مقدمتها الاستعارة ، وكلها صفات تلازم قوة الفعل ، وقوة الروح ، وقوة الشعور ، وقوة الذهن ، وهذه الصفات كلها على أكمل ما تكون فى الرسول المصطفى ، ومن هنا شاعت جوامع كلمة فى خطبه ، وأحاديثه حتى عدت من خصائصه .

ولكن ... هل يكفى أن نقول إن التعبير المجازى نوع من الاختصار وتوفير الجهد ؟ ، - لا يكفى أن نقف عند هذا الحد من الوصف والبيان ، فالتكثيف - وهو أهم أسرار الجمال فيما رأينا لدى الجرجانى - ليس اختصاراً وحسب ، إنه اختصار فى سبيل العمق والإطناب ، وحرية التصور ، بل لقد نظر « هربرت ريد » إلى أنواع المجاز جميعاً على أنها نوع من الإطناب المركز ، قصد به اختصار صفات الشئ ، ومن ثم يؤكد فضيلتها نافياً عنها أن تعد مجرد نوع من إيثار المواربة أو عدم المباشرة فى التعبير ، بل هى من باب أولى - كما يقول « ريد » : تشير إلى نمو فى الحساسية الشعرية ، ووسيلة رئيسية فى سبيل تنمية الذكاء ، وتنمية اللغة أيضاً (١) .

ولكن كيف يمكن أن يجتمع «التكثيف» و «التركيز» و «الإطناب» فى الاستعمال المجازى ؟ ، والإجابة : إن تسمية الرجل الشجاع بالأسد مثلاً تعدّ نوعًا من الاقتصاد اللفظى ، ولكنها ليست كذلك فى الدلالة ، وما يستتبع الدلالة من مشاعر وتصورات ، فالشجاعة واحدة من صفات الأسد ، وليست كل صفاته ، وهى فى النمر والذئب غيرها فى الأسد ، وتختلف فى الثور الوحشى الذى قد يهزم الأسد نفسه ، ولكنها فى ملك الحيوان مقرونة بالمهابة ، والجلال والكبرياء ، والصبر ، من هنا يدل المجاز على حرية الفنان المبدع فى النظر إلى

---

(١) راجع ما كتبه الدكتور محمد حسن عبد الله فى : الصورة والبناء الشعرى ص ١٢٨ ، وانظر الإحالة فيه إلى مرجع هربرت ريد : English prose style p : 34 .

الأشياء وتصورها بحيث يبرزها في علاقاتها معبرة عن وعيه الخاص، وعيه اللاشعوري بتجربته الفردية ، وتجربة المتلقى ، القارئ أو السامع ، وهو جزء لا يتجزأ من إقرار المجاز حرية وحركة لا تمنحه الكلمات المجردة (١) .

لذلك كانت المضامين ، أو المواد عند « أرسطو » « جوهراً مادياً بالمعنى الحديث للكلمة ، وهي (اللامحدود) بالقياس إلى الصورة التي تدخل عليها (فتحددها) ، وحتى الاستعمال المجازي ، فإن كل شئ غير محدّد نسبياً ، مثل « الكلمة » ، و « الخطبة » و « الجملة » و « العاطفة » ، يمكن أن يسمى مادة عندما نفكر في الصورة التي ستتشكل فيها ، لذلك فإن المادة هي المتغير الذي لاثبات له إذا قوبلت بالصورة التي هي نسبياً ثابتة لا تتغير » (٢) .

وتفسير ذلك عندي : أن المادة لا معنى لها وهي غُفل خام دون أن تتشكل من خلال ذات شاعرة ، فهي لا نهائية (مطروحة في الطريق) ، وغير ذات صفة محدّدة بوجودها في الواقع بغير تشكيل فني ، والصورة الفنية وحدها هي القادرة على جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام ونظام ، وتناسق ، وتناغم في سياق فني مما يتيح للشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحمه معها ، وتفاعلها ، فتنبثق حينئذ قيم فنيّة وذاتية ، ورؤى جديدة للواقع ، وبذلك تصبح المادة رمزاً تتعاطف معه الذات ، فتنشأ علاقة أساسها تشابه الوقع النفسي (Analogy) وحينئذ تتحدد المادة في إطار الفن ، وتنتقل من الطبيعة والحياة لترتد إلى حياة أخرى ، وطبيعة مغايرة تعبر عنها ،

---

(١) الصورة والبناء الشعرى : ١٢٩ – لإروين ادمان « الفنون والإنسان » ص٤٣ .

(٢) البير ريفو : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطوراتها ، ترجمة د. عبد الحليم محمود ص١٥٩/١٦٠ .

وتوحى بها ، إنها الطبيعة الإنسانية بفنها وذوقها ، وخبرتها ، وموهبتها ، وحينئذ تبدأ المادة المصورة ، وفى إطار الفن ، فى الايماءة ، والإشارة ، والإيحاء بشئ غير محدَّد ، وبإشعاعات نفسية لا تقع تحت حصر فى إطار الرؤية الفنية التى صاغتها متخطية بذلك معناها المباشر ، أو الجزء الكدر منها - إن صح التعبير - فتصبْغ حينئذ لانهائية مرة أخرى ، ولكن من خلال الفن ، وحركته الحيوية ، فالفن إذ يجعل من اللانهائى فى عالم الواقع المادى والفكرى لا نهائيًا فى عالم الفن ، والرؤية الإنسانية بعد تحديده وتجهيزه لذلك ، بوضعه فى إطار الرؤية الفنية والمعالجة الجمالية من خلال الصورة ، يخلق عالمًا جماليًا غير منته .

هذا ، والنتيجة المتمخضة عن ذلك هى « التجربة الجمالية » ، أى الحركة اللامتناهية لكل مستوى من مستويات المعنى ، لحظة إدراكه وتصوره مما يتجاوز المدرك الحالى ، ويسعى إلى تحقيق مدرك أعلى يتولد عنه ، وهكذا تستمر عملية التحول فى هذه التجربة الجمالية من الدلالات الصريحة إلى الدلالات الضمنية ، وما يبدو أنه دلالة منبثقة عن الصورة يتحول إلى دال على مدلول أسمى ، وأبعد غورًا .

وها هوذا النظام السيميولوجى فى اللغة - متمثلاً فى رموزه وصوره ، وكل منها بمثابة إشارة تثير فى الذهن إشارة أخرى ، وتتعاقب الإشارات ، يثير بعضها بعضًا فى الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه ، أو مدلول محدَّد ، وها هى ذى وظيفة الأدب الجمالية ، إذ تستمر لها جماليتها مادام هناك تعاقب لهذه الرموز والصور ، وتقف جماليتها إذا نحن قطعنا تيار هذا الرموز ، والصور الموحى بها (١) .

---

(١) راجع للدكتور عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية) ط. النادى الأدبى بجدة ١٤٠٥هـ ، ص١٢٧/١٢٨ .

إن هذا كله مما يفسر لنا خلق الآثار الأدبية الفذة ، بعد أن تفنى السياقات الاجتماعية التى انشأتها ، لأنها تظل مع الأيام قادرة على تحريك السواكن والإثارة ، وعلى إحداث رد فعل ، وهى إنما تقدر على ذلك ، لأنها فى حوار مفتوح مع القرّاء ، لا لأن هذا العامل أو ذاك أثر فى نشأتها ، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذاك .

من أجل ذلك قال « رولان بارث » :

« لا يخْطى الأثر الأدبى بالخلود لأنه يعرض على القراء الكثيرين معنىً واحداً فيه ، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارئ الواحد معانى عديدة فى متجدد اللحظات » (١) .

من هذا المنطلق اتفق الشكلانيون ، والبنيويون اللغويون ، وهم يمعنون النظر فى النصوص الأدبية على ان الآثار الفذّة هى تلك التى تتحمل عدداً لا يحصى من التأويلات بفضل ما فى خصائصها الصياغية من كثافة خلأقة ، ذلك أن اللغة فى النصوص الأدبية ليست علامات دالة على مدلولات ، وإنما هى دوال ، منغلقة هى نفسها على نظام النص ، وهذا مما دعا « بارث » إلى القول :

« بأن تأويل النص الأدبى لا يعنى ابداً أن نضع له معنى من المعانى ، بل هو يعنى على العكس من ذلك ، أن نتملى من اى جمع للدوال تكوّن » (٢) .

من هنا ، فالبنائية الشعرية تعدّ فى درجة أعلى من مستوى الشكل ، فهى تبحث عن شكل الأشكال ، عن محرك شعرى عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقًا خاصاً لغرض ما ، وعلى هذا

---

(١) د. حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل ص١١٧ من مجلة فصول العدد الأول (الأسلوبية) ديسمبر سنة ١٩٨٤ .

(٢) السابق .

فالقافية عامل صوتى فى مواجهة الاستعارة بوصفها عاملاً معنوياً ، ولكنها على مستوى داخلى عامل تنويعى فى مواجهة الوزن بوصفه عاملاً تجميعياً ، على حين أنه فى تقسيم داخلى للمستوى المعنوى تواجه الاستعارة بوصفها عاملاً تعميمياً (١) .

معنى ذلك مرة أخرى ، أن قضية الإبداع الفنى فى الأدب قضية خلق البناء اللغوى القادر على الكشف ذى الإيحاء المتجدد ، ومن أجل ذلك لا تكون الكلمات خارج سياق النص الأدبى سوى رموز لأشياء كلية عامة ذات طابع تراثى ، أو ذاتية خاصة ذات طابع « سيكلوجى » فردى ، وإنما تكتسب دلالتها الفنية ، وحقيقتها الموضوعية فى داخل ذلك الإطار اللغوى الذى نسميه سياق الجملة .

وثالثة هذه الوظائف (الجدّة) ، فمن الفضيلة الجامعة فى « الاستعارة » ، « أن تبرز هذا البيان أبداً فى صورة مستجدة ، تزيد قدره نبلاً ، وتوجب له بعد الفضل فضلاً ، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد ، حتى تراها مكررة فى مواضع ولها فى كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد ، وشرف منفرد ، وفضيلة مرموقة، وخلابة موموقة » (٢) .

إنها « الجدّة » الكامنة فى قدرة الاستعارة على أن تظهر لنا الصورة جديدة فى أعيننا وعقولنا ، فيحدث بذلك أثرها فى نفوسنا ، وإن هذا الأثر يحدث من التبادل بين طرفى الصورة الاستعارية ، ذلك التفاعل الذى ينتج عنه إعطاء معنى جديد لكلا الطرفين ، فحين نعمد مثلاً إلى إطلاق اسم « الذئب » على أحد السفاحين القاتلين ، فإننا

---

(١) جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة د/ أحمد درويش - مطابع الأهرام ص٥٥ سنة ١٩٩٠ .

(٢) الأسرار ٣٢ ، ٣٣ - ويسميها « لويس » : النضرة ، وهى جدّة الصورة .

نعطى السفاح مخالب الذئب ، وقدرته على الفتك ، وفى الوقت نفسه نعطى الذئب عقد السفاح وكراهيته للمجتمع والناس ، وإننا بذلك نخلق صورة جديدة من كلا الطرفين ، وهذه النظرية فى تفسير الاستعارة هى ما أطلق عليه « ريتشاردز » « نظرية التفاعل » (1) ، وهى من شأنها أن تظهر عنصر الجدة والحيوية والنضرة فى الصورة الاستعارية .

لذلك فالخيال الاستعارى من بين الملكات الإنسانية كلها ، هو الذى يسهم بأكبر قسط من تخلص الإنسان من إحساسه بالتناهى ، وهو يخترق حدود الفهم العادى وحدوده الدارج المألوف ، وحدود المنظور والثابت ، ويهيم فى الإمكان غير المحدود ، إنه القوة الفعلية المبكرة التى يتغلب بها الإنسان الطبيعى ، بينما يظل إنسانًا على الحدود التى يفرضها المكان والزمان والتى تفرضها وراثته الغريزية (2) .

وينبغى أن نتساءل ... على أى أساس أقام عبد القاهر عنصر « الجدة » فى الاستعارة ؟ ، والإجابة : أقامه على أساس من نظريته فى النظم ، فنظام العبارة ، وطريقة البناء والتركيب والترتيب التى يلحظها عبد القاهر بدقة ، وفى إطار نظرته الجمالية إلى اللغة ، ونظريته فى الأسلوب ، كل ذلك يمكن أن يعطى الاستعارة عنصر الجدة ، فلا يمكن أن يتساوى معنى الاستعارة فى قوله تعالى : « واشتعل الراس شيبا » – مع قولنا : شاب الراس . أو اشتعل شيب الرأس ، أو اشتعل الشيب فى الراس – ذلك لأن تركيب الآية وترتيب أجزائها على هذا النحو ، بل ومجئ ألفاظها هكذا يطرح العديد من

---

(1) انظر مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص315 وما بعدها .

(2) انظر آفاق القيمة « لرالف بارتن برى » ص465 .

مستويات الإيحاء والدلالة الرمزية ، والحركة النفسية ، فالشيب ينتشر دفعة واحدة ، فضلاً عن أنه نار العقل ، وجذوة الحياة ، وتاج الحكمة المتوهج ، وهو أيضاً ضعف المنّة ، ووهن القوة ، وذهاب العمر ، وقرب الأجل ، بل إن هذا المعنى الرمزى للشيب ليس بمعزل عن هذا السياق نفسه الذى نتأمل من خلاله مصير الإنسان ونهايته بعد تألق الشباب ، فالاشتعال لا يخلف غير الرماد ، ولو قلنا : (شاب الرأس) بدون المجاز الاستعارى ، لما أدركنا هذا كله ، فليس مثل الحريق فى الانتشار السريع ، والمفاجأة ، وكراهة المشاهدة ، ولذا تضمنت الآية الكريمة براهين الصدق ما لا يتضمنه تعبير آخر بديل ، يتضمن هذا ، وهى على ما هى عليه من تركيب وترتيب تخلّله المجاز الاستعارى مرتبطاً بسياقه .

إن هذا الضرب من التفكير هو نفسه ما نجده عند الناقد « سيسيل دى لويس » الذى يرى أن جدة الصورة ، وإيجازها ، وقوة إيحاءاتها من خلال مادتها والأسلوب المستخدم ، ومادتها ، أو كليهما ليكشف عن شئ لم ندركه من قبل (١) .

إنه المفهوم نفسه الذى دعا الجرجاني قديماً إلى أن يقول : « إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم ، والوقوف على حقيقته » (٢) .

ونضيف فنقول ، من منطلق ما قال ناقدنا يتحدّد مستوى الجدة فى نطاق فلسفة الإبداع عند كل أديب .

---

(١) سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية ، ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابى ، ومالك ميرى وسلمان حسن ابراهيم - مراجعة د/ عناد غزوان اسماعيل - ط. مؤسسة الخليج (الكويت) بدون ص٤٤ (ويقصد سيسيل بالايجاز هو تركيز ماله اهمية كبيرة فى حيز صغير)

(٢) الدلائل ص٩٧ .

والمفهوم السابق نفسه هو الذى دعا « كولردج » إلى تعريف الشعر بقوله : « إنه أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع » .

فضلاً عن أنه لا يوجد معادل للتعبير الاستعارى عن طريق الترجمة أو التفسير .

وليس من الغريب أن تكون هذه طبيعة الاستعارة ، وما يصدر عنها من إحساس « بالجدة » ، والطرافة ، والجمال ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من صنع العقل التحليلى ، أو الفهم المنطقى ، وإنما هى وليدة « الحدس » ومن عمل الخيال الأصيل ، وهى تبعًا لذلك لا توصل فكرة تقريرية نثرية ، وإنما توصِّل انفعالاً ، وتوحى بكثير من المعانى والمشاعر ، كما أنها تعطى انطباعًا جديدًا فى مناخ جديد ، ومعيارها هو القصد المتعمدّ لدى الشاعر لإثارة هزة انفعالية ، وإحساس بالجمال تنشط به النفس ، ويعمر به القلب ، ويتوجه السلوك .

وإنطلاقًا من هذا التصور سيبقى القول العربى : إن المجاز أبلغ من الحقيقة مرهونًا « بجدة المجاز » ، وخصوصيته ، قبل أن يفقد مستوى أدائه الفنى عندما أُبدع لأول مرة ، أو بمعنى آخر : سيبقى مرهونًا « بجدة العلاقة » ، ومن ثمّ فهو جزء من علاقة .

والاستعارة على هذا الأساس ، « فإن شئت أرتك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل ، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت .... الأوصاف الجسمانية حتى تعود « روحانية » لا تنالهما إلا الظنون » (١) .

عندئذ يكون « عبد القاهر » مدفوعًا إلى الخيال « الاستعارى »

---

(١) الأسرار ٢٣ .

« بحافز جمالي روحي » من خلال تغيير وتلوين ، وتوحيد العلاقات والصور مما يُحدث تغييراً روحياً فى القلب ، وفى طبيعة الإنسان ، فيتولد الانفعال الجمالى ، والتوازن النفسى ، ويُثار الدفين من الارتياح ، والنشوة ، والمعانى الروحانية .

معنى ذلك أن « الاستعارة » تعبير خيالى يحمل شحنة من المشاعر والايحاءات ، يؤديها عن طريق التبادل فى المعنى الذى يتبعه تبادل فى اللفظ بين وحدات اللغة ، وادعاء دخول المستعار فى جنس المستعار له ، مما يتيح للمتلقى مطالعة عالم آخر غير عالم الواقع ، بل الإحساس به من خلال التضايف بين التجلّى الصورى ، والخيال فيتجسّد الروحى فى الصورة الحسية ، ويبزغ فجر الجدة ، والطرافة منطقاً للخيال الاستعارى فيحتضن المتقابلات ، ويؤلف بينها ، ويوحد ، ويخالف بذلك منطق العقل الذى يقوم على المساومة ، وعدم التناقض ، من هنا « تخلق الصورة فى الشعر المحسوس فكراً، وتجد غير المرئى فى المرئى ، دون أن يكون فى ذلك تكثيف للمحسوس بل تصعيد له ، فالعلاقات المرئية تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعانٍ وقيم » (١) ، هذه المعانى والقيم ، والعواطف مما يتميز بمذاق ، ونغم لهما خصوصيّتهما .

إن ما نجده من محسوس فى الشعر لا يتعلق بالبصر ، أو غيره من عالم المحسوسات وإنما يرتبط بمنطقة الشعور الإنسانى مما يثير انتباه العقل ، ويزيل عنه غشاوة الإلف ، فنرى من وراء ذلك حيوية العالم « وجدّته » ، ونحس باتساع المعنى نافذاً من خلال الروح، ليدرك الإنسان عن طريق الروح ما يعجز عن إدراكه بوساطة العقل أو الحواس ، لذلك فإن منطق الخيال الشعرى لا يتقوّم بدون الصور التى تئول إلى اللغة فى نسقها الاستعارى .

---

(١) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى – ط. دار الأندلس ١٩٨١ ، ص١٦٨ .

إن هـذا نفسـه مما دعـا « هانز فرنر » إلى القـول بأن قيـمة الاسـتعـارة تتـمثـل فى أنهـا تمنـح الاسمـاء الملاءمة لما يمكن الأ يُسمى » (١) .

ولكن لايزال يبقى السؤال ، لماذا نستثار بالاستعارة ، والتشبيه ، وما مصدر عنصر الجدّة ، والطرافة ، والجاذبية فيها ؟

والإجابة نجدها لدى الشاعر الناقد « سيسيل دى لويس » عندما سأل السؤال نفسه قائلاً : لماذا نستثار بالاستعارة ، والتشبيه ؟

لماذا تمنحنا لذة عندما نتخيّل أن حبنا مثل « وردة حمراء » مع أنه تشبيه تقليدى ، أو حين يقول شاعر أخر بغموض أكثر : « يتنامى الظلام فى الوادى ناسياً أكثر فأكثر ؟ » .

وواضح أن السؤال صادر عن القارئ أو المتلقى ، وأن الجواب قسمة بين « الذات والموضوع » أيضًا ، كما هو عند « المبدع » . ويرى أن ترديد كلمة أحمر يعطى التعبير حياة خاصة ، وأن غناه مستقى بصورة كبيرة من سياقه .

أما بالنسبة للظلام المتنامى الذى يفُوق كل شئ فى النسيان ويتسنى هو بدوره ، فإنه كما يقول (لويس) : لا يقدم لنا صورة كاملة فى نفسها فحسب ، ولكنه يقدّم أيضاً جزءاً تاماً لتجربة ، جزءاً يمكن به إعادة بناء تجربة كاملة ، وهذا التعبير لا يعتمد فى قوة إثارته على معرفتنا بالقصيدة التى أُجْتزئ منها ، إن الغموض المدروس يؤثر فى مجال واسع من الارتباطات النفسية ، ومع ذلك فإنه يترك فى أذهاننا انطباعاً واضحاً بشكل غريب (٢) .

---

(١) اوستن وارين – ورينيه ويلك : نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى ، ط٢ ، ص٢٥٤ .

(٢) عن الصورة والبناء الشعرى / ص١٣٢ (وانظر الإحالة فيه إلى إلى مرجع لويس : The poetic image p : 29) وراجع ترجمة د/ أحمد الجنابى ص٢٦ .

نعود فنقول :

إن لويس نفسه يذكر ما ذكره عبد القاهر بشان هذه القيمة (قيمة الجدّة) ، عندما قال عنها صراحة :

إن ما يتطلع إليه النقاد المحدثون فى الصورة ينصب فى اعتقادى على « جِدّتها » ، وإيجازها ، وقوة إيحاءاتها ، فإن جدة الصورة ، وقوتها والأسلوب المستخدم ، ومادتها ، أو كليهما يكشف عن شئ لم ندركه من قبل [١] .

ثم إن لويس يشترط لعنصر الجدّة والطرافة فى الصورة أن تهز مشاعرنا ، فقوة الصورة عنده تكمن فى إثارة عواطفنا واستجابتنا لها مما يحقق « المتعة » ، ولذلك يشير « لويس » إلى دعوة الناقد الأدبى « دالاس » إلى الاهتمام بمبدأ « المتعة » الناجمة عن تذوق الصور ، والاستجابة لهما لدرجة أن « دالاس » سمى كتابه فى النقد (العلم الممتع) ، وهو كتاب يعتقد فيه بأن النقد بصفته « علم الأدب » لابد أن يكون مجلية للمتعة أيضاً [٢] .

إن النموذج الشعرى حينما يزودنا بالمتعة عن طريق صوره التى تسهم فى بنائه حتماً يزودنا « بالمتعة » ، لأنه يشبع حنين الانسان إلى النظام ، والكمال ، ثم هناك وراء المتعة ، والموسيقى الروابط الحسية « للتشبيه » و « الاستعارة » حيث تكمن أعمق المتع لادراك التشابه ذلك انها تدّعى الإدراك الحسّى للتشابه فى عدم التشابه ، وتتحقق هذه المتعة من وراء الإدراك الحسّى عندما يرغب العقل البشرى فى رؤية النظام فى العالم الخارجى ، ذلك النظام الذى يتخلله الشعر ، ويصوره قطعة قطعة ، فالصورة الشعرية عندئذ هى العقل الانسانى

---

(١) راجع الصورة الشعرية : سيسيل دى لويس : ترجمة د. أحمد الجنابى ص٤٤ .

(٢) السابق ص٤٢ .

الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حى أو كان حياً [1] .

ونضيف ، إن هذا العنصر (عنصر الجدة) قيمة من قيم الاستعارة متصل بما فى التجوز من « اتساع » ، إنه يقطع هذه الرتابة التى تستولى على الكلمات التى أصابتها كثرة الاستعمال ، «والشاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التى يستعملها الناس فى حديثهم العادى ، أو يستعملها الكتّاب فى نثرهم للتعبير عن أفكارهم ، ولكن الشاعر حين يستخدمها ، فإنه ينفى عنها قيمها العادية المعهودة ، ويكسبها قيماً جديدة وهو يحاول بشتى الوسائل أن يبعد بها عن ميدان النثر ، وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادى ، ويوسع أو يضيّق من مدلولاتها » [2] .

والشاعر يتميز أيضاً بقدرته على إبقاء انطباعاته فى حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيهما بينها علاقات جديدة ، وإن أكبر فرق بين الفنان أو الشاعر ، وبين الرجل العادى هو فى الدقة والحرية التى تميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات جديدة بين العناصر المختلفة التى تتألف منها تجربته [3] .

---

(١) سيسيل دى لويس : راجع الصورة الشعرية – ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابى ص٤٠ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية ص٢٥٦ .

(٣) انظر اليوت – ترجمة فائق متى (ما الكلاسيكية) ص٢٢٨/٢٣٩ .

إلا أن الشاعر يستطيع أن يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ ما يستعمله من الكلمات مما يجعله قادراً على أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً ، لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهد أسلافه السبيل للمسافة الأخيرة ، إن للأدب تاريخاً يقف وراءه مما يجعلنا قادرين على استخراج كل ما يمكن استخراجه مما يقف خلف الكلمة من وزن كلى للتاريخ اللغوى ، وها هوذا التقدم اللغوى أو تطوير اللغة بما لها من تاريخ منتظم يعمل على تحقيق واكتشاف إمكانات وطاقات لا شعورية (١) .

لذلك فالمجاز الاستعارى يمثل مدرجاً من مدارج اللغة ، ونقلة فى حياتها ، وهو الذى يؤدى إلى غموض المعنى أو دقته ، وهو وسيلة اللغة فى هذا التغيير ، ودرس تاريخ الكلمات إنما هو درس تاريخ الناطقين بها ، المستعملين لها ، إنها مرايا كاشفة تتراءى لنا بوساطتها صفاتهم ، وأطوار حياتهم (٢) .

قصارى القول : إن هذه « الجدة » تبدو نتيجة للتوازن والتوفيق بين الخصائص والكيفيات ، وتبدو الملاءمة بين المتقابلات فى وعاء الصورة الاستعارية بفعل الخيال بمثابة إحساس بالنضارة ، ندركه فى المألوف من الموضوعات ، وهذه الملاءمة تجعل الخارجى داخليًا والداخلى خارجياً ، وتحول الطبيعة إلى فكر ، والفكر إلى طبيعة (٣).

ولعل التميّز بين الطرفين هو سمة « الجدة » فى الاستعارة الحية ، ذلك أن صفة الاستعارة الميتة أو المبتذلة أن الحدود تلتحم

---

(١) أ . عباس العقاد : لغة التعبير : مقال فى مجلة الأزهر مارس ١٩٥٩ – نقلاً عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى .

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص٢١٠ .

(٣) راجع كتاب : الخيال ، مفهوماته ووظائفه ص٢٤٢ – وانظر الإحالة فيه إلى كتاب literary criticism .

فيها التحاماً حتى عدنا لا نرى بينها فرقاً ، فالوحدة علامة الابتذال ، والتميز والاثنينية علامة النشاط والحياة والتوتر [1] .

إن « التوتر » يتولد عن التفاعل بين طرفى الاستعارة ، فليست جدة العلاقة قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة ، ولكن يطلب منا أن نأخذ فى الاعتبار المعانى التى تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر ، ويمثل ايفور ريتشاردز لذلك بقوله :

« إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معاً ، نحن لا نفهم هذين الرجلين فهماً أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس أحدهما » [2] .

ثم إن التوتر صفة فكرية عليا ، عندها ينبثق عالم جديد للاستعارة تكتشفه ، وتهيب بنا أن نعايشه ، إنه إحساس متحضر متأخر بالقياس إلى ما يعيش فيه البدائى من توحد واندماج كامل بين الأشياء ، إنه لا يكون (أى التوتر) إلا إذا تعمق الشاعر تعمقاً يجعله يبصر العلاقة بين المتباينات ، والمتضادات ، فلا يأسره اتجاه واحد ، ولا عاطفة واحدة ، وإنما يستوعب الكثير استيعاباً حسناً ، حينئذ يستطيع أن يلمح الوتر الواحد الذى تشد عليه خبرات متنوعة ، لا خبرة واحدة [3] .

وهذا مما يؤكد أن قيمة المجاز مرتبطة بالابتكار والجدة ، والاثارة، وعمق الدلالة بحيث تحرك العقل ، وتنبه الشعور ، ولم لا ؟؟ ، والمجاز سلوك لغوى لتنمية إمكانات التعبير ، وتجديد طرائقها ، ولذلك سيظل القول بأن المجاز أبلغ من الحقيقة مرهوناً بجدة المجاز وخصوصيته .

---

(١) الصورة الأدبية ص١٤٢ .

(٢) الصورة الأدبية ١٤٢ .

(٣) راجع الصورة الأدبية : ص١٢٩ ، ٢١٩ ، ١٤١ ، ١٤٢ .

معنى ذلك أن جدّة التعبير المجازى ضرورة لتنشيط المتلقى ، وإثارة انتباهه وهى مرتبطة بدون شك بالعالم الخاص لتجربة المبدع ومتواكبة مع طموح الفنان ، أما إذا اصطدم هذا مع مزاج القوم ، وما ألفوه منصاعين للتقاليد التعبيرية الموروثة وحسب ، فلا يعنى ذلك أن نرتد أو نهتز ، إذ إن عملية الإبداع ، وحميّاها ، - إن صح التعبير - لا تعرف رسومًا أو حدوداً ، مما يؤكد امتياز الشاعر المجيد ، وحقه فى أن يقر مبدأ حتمية التطور التى تكاد تكون أمراً فطرياً ، لا يقل فى فطريته عن الدواعى الفطرية للمجاز ، وها هى ذى المشكلة التى واجهت المجددين من الشعراء مما عرّضهم لنقدات أصحاب « عمود الشعر » المنحازين للقديم مما يتنافى ووظيفة الأدب فنًا وإبداعًا .

ومما يجدر ذكره أن « القاضى الجرجانى » قد وعى هذه الحقائق أو بعضها فى نقدنا وبلاغتنا القديمة ، لذلك نراه يقول فى إطار قضية عصره ، ورأيه فى أن « المحدثين » أحق بالإكبار :

« ولو انصف أصحابنا هؤلاء لوُجد يسيرهم أحق بالاستكثار ، وصغيرهم أولى بالإكبار ، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيّق مجاله ، وحذف أكثره ، وقلّ عدده ، وحظر معظمه ، ومعان قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبث فى كل وجه ، وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه بأبعد طرق ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ، ولامرَّ بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن !! ، وإن اخترع معنىً بكراً ، أو افتتح طريقاً مبهمًا لم يرض منه إلاَّ بأعذب لفظ ، وأقربه من القلب ، وألذه فى السمع ، فإن وعاه حبّ الإغراب وشهوة التنوق إلى تزيين شعره ، وتحسين كلامه ، فوشحّه بشئ من البديع ، وحلاّه ببعض الاستعارة ، قيل : هذا ظاهر التكلف ، بيّن التعسّف ، ناشف الماء ،

قليل الرونق ، وإن قال ما سمحت به النفس ورضى به الهاجس ، قيل، لفظ فارغ ، وكلام غسيل ، فإحسانه يتأول ، وعيوبه تتمحّل ، وزلته تتضاعف ، وعذره يكذب » (١) .

وأخيراً لنا أن نقول : إن « جدة » الصور ، وما تتسم به من روح المغامرة الثرية ، فيما تعرضه علينا من قيم فنية ، وتعقده من معاقد نسب وشبكة بين المختلفات ، إنما قصد به فى المحل الأول أن يشيع الشاعر تكاملاً بين ذلك العالم الخارجى ، والعالم الداخلى الذى يضطرب فيه ، وإن هذا التكامل لا يتوفر لذوق الفرد العادى ، بل لا يبلغه إلا فى نطاق محدود وشكل بدائى ، وستظل الاستعارة عنوان هذا التكامل طالما هناك حاجة للإنسان تدفعه إلى علاقات الدفء والمحبة ، بين كل ما فى الكون والحياة ، وطالما هناك فائدة حقيقية من بناء الشعر ليدعم روح السلام بينه وبين مختلف الأشياء من حوله.

ولا ينبغى ألا يغيب عن أذهاننا أن جدة الاستعارة ونضرتها كامنة فى أن المجاز يسلم قياد الحرية للفنان المبدع فى النظر إلى الأشياء وتصورها ، بحيث يبرزها فى علاقاتها معبرة عن وعيه الخاص ، وعيه اللاشعورى بتجربته الفردية ، وتجربة النوع الإنسانى فى علاقته بالأشياء ، وتحديه للأشياء ورغبته فى تطويعها لقدرته ، ذلك أن المجاز يعطى المتلقى ، القارئ أو السامع حرية وحركة لا تمنحه الكلمات المجردة ، ما يوازيها ، وإن هذه الحرية المتاحة فى التلقى جزء أساسى من جدّة الصورة ، بل هى جزء أساسى من اللذة الفنية ، إن تحريك ، واستدعاء ، وتفاعل الصور ، والأفكار والتجارب فى لاشعور المتلقى ، وإثارتها من خلال عناق أو صدام الصور المبدعة فنيًا يولد فينا إحساسًا خاصًا بالمشاركة ، ويحرر الخيال استمراراً لتحرير

(١) وساطة الجرجانى ص٥٢ .

المعجم ، ورفض عبودية العلاقة بين الألفاظ ، إذ ليس من شرط أن تكون العلاقة منطقية ، أو موضوع اعتراف عام [1] .

لذلك اقتضى الفهم العضوى لبِنْية الاستعارة أن نقول : إنها تقدم إلينا حدوداً لا وجود لها فى خارج التعبير الذى أنتجته هى نفسها ، والذى خلقه ما بين طرفيها من تفاعل حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر ، وهذا معناه أن النظام الاستعارى يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ، ويدأب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات فتبدو الصور جديدة مما يقيد أوابد الفكر والخيال ، ويكيف إدراكنا للأشياء .

أما رابعة هذه الوظائف فهي (الإيضاح) ، « فإنك ترى بها الجماد حيًا ناطقًا ، والأعجم فصيحًا ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعانى الخفية بادية جلية ، وترى المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون ، والأوصاف الجسمانية ، عادت روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون » [2] .

إن « الايضاح » الذى ارتأه صاحب « الأسرار » قيمة للاستعارة ووظيفة من وظائفها ، وضعه الناقد الانجليزى « ريتشاردز » فى مقدمة ما يمكن أن تؤديه الاستعارة إلى الأسلوب ، « فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح ، أو التبيين ، أى تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة ، وهذا هو الاستخدام العلمى ، أو النثرى الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال والشعر ، ويكاد يكون قول « شيلى » :

---

(١) راجع الصورة والبناء الشعرى ص٦٧ .

(٢) أسرار البلاغة ص٣٢ ويراه الفقه الغربى أعم وظيفة للصور الفنية ويكون التوضيح عندما نشبه المعنوى بالحسّى . كقولنا : « الحياة جنة » شُبه المعنوى بالحسّ .

الحياة مثل قبة زجاجية متعددة الألوان » هو المثل الوحيد الذى يطرأ للذهن لهذا النوع من المجاز ، ولكن الإيضاح فى معظم الحالات ليس إلا مجرد ادعاء ، وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذى يتحدث عنه ، أو من الجمهور الذى يتحدث إليه ، فمثلاً يقول « چيبون » إن الحرية التى فى كتاباتى قد أثارت ضدى قبيلة لا تعرف الرحمة ، ولكنى كنت فى مأمن من لدغاتهم ، وسرعان ما تعودت نفسى على طنين زنابيرهم (١) .

فالتعبير باللدغات ، وطنين الزنابير عن رد الفعل لدى الخصوم، يبين إلى أى مدى يتلون الخصوم فى عينى « چيبون » تبعاً لقدرهم لديه .

إنه الإيضاح الذى يكون ناتجاً مما هنالك من صلة بين الوجدان والخيال ، أو الطبيعة والفكر فى الاستعارة ، وإن هذا الضرب من الخيال الاستعارى ضرورى للتوصيل .

إنه الإيضاح الفنى - إن صح التعبير - الإيضاح الذى يخاطب الشعور، والإحساس لدى المتلقى للأثر الفنى، لذلك نرى «ريتشاردز» فى موضع آخر ينعى عمل أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلاً فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التى يرمى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد ، إنهم بدون شك سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها ، لذلك كان من المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذى يجعل القصيدة تعجز عن توليد أى أثر فى نفوسنا ، وذلك حينما تبدو غاية الشاعر فيها جلية واضحة أكثر مما ينبغى ، وفى هذه الحال فإننا لا نجد وضوحاً فنياً على حد تعبيرنا، وإنما هذا كله يراد به الإيضاح

---

(١) انظر مبادئ النقد الأدبى ٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ .

العقلى لا الفنى ، لذلك فإننا إنا فحصنا أثر الاستعارة جيداً فى الأعمال الفنية، وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية ، المتضمنة فى داخلها إلا فى حالات نادرة جداً ، ذلك لأنها قائمة على الادّعاء ، وهى من صنع الخيال .

ولقد برز الحرص على الإبانة والوضوح أشد ما برز فى بلاغتنا ونقدنا القديم فى تقديرهما لدور الاستعارة ، فمع إقرار النقاد بأهميتها فى العملية الشعرية وتقديمهم لها على صنوف البديع ، وعدهم الكلام الخالى منها «بعيداً عن الفصاحة بريئاً من البلاغة » [1]، كان تقديرهم لدورها فى النص يتحرك فى شروط فضل الإبانة والوضوح ، ومنطق الفصل بينها وبين المعنى الذى تصوره ، وتنحت معالمه ، فلقد ربطوا استعمالها بغرض ، « وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى ، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده أو المبالغة فيه » [2] .

ولعل من أبرز الحدود التى وضعت ، اشتراطهم أن يقوم بين المستعار والمستعار له معنى مشترك تنبنى بموجبه الاستعارة على أساس من التناسب العقلى بين الطرفين ، إذ « تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة » [3] .

وفى ظل هذه النظرة كان « ابن رشيق » شديد الإعجاب ببيت « طفيل الغنوى » الذى يقول فيه :

فوضعتُ رَحْلِى فَوْق ناجِية .·. يَقْتات شحْم سنَامها الرَّحلُ

لأن الشاعر جعل شحم السنام قوتاً للرّحل « استعارة كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها » [4] .

---

(١) أمالى المرتضى ١/٤ .

(٢) الصناعتين للعسكرى – بتحقيق محمد أبو الفضل / ٢٧٤ .

(٣) الوساطة ص٤١ .

(٤) العمدة جـ١/٢٧٥ .

وقرب هذه الاستعارة هو السبب عنده فى تناقل أصحاب المختارات هذا البيت . ومحاولة كثير من الشعراء النسج على منواله .

ولعل الحرص على مسألة المناسبة وقرب المأخذ مما دعا النقاد إلى تقسيم الاستعارة إلى قسمين « قريب مختار » ، و « بعيد مطّرح » ، والبعيد المطرح هو ما باعد فيه الشاعر بين الطرفين ، إما بالبناء على معنى غير واضح فى الأصل ، وإما لإقحامه بين المعنى الأصلى ، والمعنى الفرعى وسائط ، وهو ما سماه العلماء المتأخرون « الاستعارة المرشحة » .

إن التمسك بالإبانة والوضوح ، جعل مقاييس نقادنا القدماء تضيق ذرعًا بكل الاستعارات والصور التى يتطلب الوقوف على معناها « أن تخرق إليه سترًا ، وتُعمل تأملاً وفكرًا ، وبعد أن تغير الطريقة ، وتخرج عن الحذو الأول » [1] .

ولكننى أقول [2] : لا تعارض بين الاستعارة ، وهدفها فى الوضوح ، فالاستعارة لا تنفك عن هذا الهدف ، ولكن بطريقتها هى ، لا بطريقة الكلام العادى ، ومن هنا فالمبدأ القديم صحيح ، ولكن التعسف فى الاستخدام يصادر أصول العملية الشعرية ، ودور الاستعارة فيها .

ونعود فنقول : لقد أكد « أرسطو » من قبل هذه الحقائق ، فوضوح الأسلوب بعامة شرط جودته عنده ، لأن الكلام الذى يعجز

---

(١) أسرار البلاغة ١٤١ – عالجنا هذه القضية فى كتابنا « فن الاستعارة » فصل الاستعارة الحاصلة وعمود الشعر » .

(٢) راجع ما كتبته فى مؤلفى « مفهوم المبالغة فى الفكر النقدى والبلاغى » دراسة تطبيقية تحليلية – الفصل الخاص « بالمبالغة وقضية التبيين والتوضيح » .

عن أداء معناه فى وضوح يفوّت الغرض منه ، إلاَّ أن الوضوح لا يلغيه نوع من التمويه ، تقوم به الاستعارة .

يقول أرسطو فى ذلك :

« إن أغلب الأقول الرشيقة تنشأ عن « الاستعارة » ، أو عن نوع من التمويه لا يدركه السامع لأول وهلة ، وعندما تتضح الأقوال للسامع أكثر من ذى قبل ، وتأتى النتيجة على عكس ما توقع ، فيشعر أنه تعلّم شيئًا » [1] .

إذن يستحسن « أرسطو » لجمال الشعر نوعًا من الوضوح ، والتصريح ، « فجودة العبارة فى أن تكون واضحة غير مبتذلة » [2].

إلا أن الغموض سمة من سمات العبارة السامية ، « فالعبارة السامية الخالية من السوقية هى التى تستخدم ألفاظًا غير مألوفة » [3] .

ويعنى « أرسطو » بالألفاظ غير المألوفة « الغريب ، والمستعار ، والممدود ، وكل ما بعد عن الاستعمال العادى أو المألوف » [4] .

إلا أن أرسطو من ناحية أخرى لا يحبذ الإفراط فى استخدام أىّ من هذه الألفاظ من مجاز ، ومستعار ، وغريب ، فى العبارة مما يتسبب فى التعمية ، والإلغاز ، لذلك نراه يقول :

« ولكن العبارة التى تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح « لغزًا » أو « رطانة » فملؤها « بالاستعارات » يجعل منها لغزًا ، وملؤها

(١) الشعر لأرسطو / ترجمة د. عبد الرحمن بدوى .

(٢) الشعر لأرسطو / تحقيق وترجمة د. شكرى عياد ص١٢٢ .

(٣) السابق ص١٢٢ .

(٤) السابق ص١٢٢ .

بالغريب يجعل منها رطانة أعجمية » (١) .

المطلوب إذن هو الغموض الفنى بطبيعة الحال ، الذى لابد من وجوده فى الشعر يمتاح من أعماق الذات ، أو لنقل : إنه الإيحاء النفسى الرحب (الممدود) غير المقيد ، وغير المحدود ، مما تسهم فيه صور التعبير غير المباشرة بكل ما يندرج تحتها من ألوان المجاز والبيان ، وخاصة الاستعارة ، وتلك نظرة تلمح معنى « الرمزية » بمفهومها اللغوى العام ، بالإضافة إلى معناها الفنى مما يساعد على توليد المشاركة الوجدانية والجمالية بين المبدع والمتلقى ، ومن هنا فلابد من التسليم بقدر من التظليل الإيحائى فى الشعر ، هو من وظيفة الاستعارة « يعدى بالشعور ولا يطفئه ، ويكشف عن معطياته بالجهد والمعاودة » (٢) .

و « أرسطو » بهذا المفهوم الذى بيّناه يُعد أقدم من تناول الرمز على أساسه ، فالكلمات عنده رموز لمفهوم الأشياء الحسية ، يقول :

« الكلمات المنطوقة ، رموز لحالات النفس ، أو « تجارب العقل » ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة » (٣) .

وما الرمز فى هذه الحال إلا صياغة استطيقية للغة العلوّ التى لا تفتأ تكلمنا من خلال الأساطير والوحى ، والفن بلغات مرموزة عود إلى الينبوع الأول للغة فى شكلها الأسطورى ، المفْعم بالمجاز ، وتسمية الأشياء فى كينونتها ، وعلى ما هى عليه ، ثم إن فهمنا للغة الرمز الشعرى يصحح فهمنا للغة الشعر المشربة بالمجاز ، وما

---

(١) السابق ص١٢٢ ، وانظر « للوليد بن رشد » : تلخيص كتاب لرسطوطاليس فى الشعر ص١٤٤/١٥٩ .

(٢) د. محمد فتوح : الرمز والرؤية فى الشعر المعاصر ص٤١١ .

(٣) عن النقد الأدبى الحديث (ط٣) ص٣٧ .

تثيره هذه اللغة من صور تصلنا بالأشياء ، وقد تضايقت على نحو جديد - « إذ إن لغة الرمز الشعرى لغة مفعمة بالإشارات المجازية ، لذلك فهى تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم ، مفككة أكثر منها منسقة ، وهى من هذه الناحية لغة تتجاوز الفوارق التصنيفية الدقيقة بين الأشياء ، وإذا كانت الإشارة المجازية تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية انحرافاً يعوق الانتباه ، ويعطل مجرى التجربة ، فإن هذه الإشارات المجازية تساعدنا فى الشعر على أن نحيا فى أثناء التجربة مع ازدياد فى الأناة ، ومراعاة للقصد ، الأمر الذى يزيد من سوانحنا بإدراك لب الموضوع أو الموقف الذى نقوم بتجربته بأسره ، كما تتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة متعددة بدلاً من أن نشاهده ، ثم نستبعده نهائياً » (١) .

الغموض إذن أسٌ من أسس جمال الفن الشعرى ، ولكن بقصد واعتدال ، وهذه الخاصية تتفق وطبيعة الشعر « التركيبية » التى تقوم على التخييل ، والمهارة الفنية ، والصنعة والذوق المدرب ، مما يكدّ الذهن ، ويبعث على المتعة ، والبهجة ، والدهش ، ذلك لأن الصورة المجازية فى العمل الأدبى ليست وسيلة لتقريب الشئ الغريب ، وتحويله إلى شئ مألوف ، بل هى عكس ذلك ، قد تحول الشئ المعتاد إلى شئ غريب عندما تقدمه فى ضوء جديد ، وتضعه فى سياق غير متوقع سلفاً ، وبهذا يتحقق قدر معين من الصدق الفنى الذى يجعلنا نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفس الشاعر أمام بعض المشاهد ، أو المواقف ، مادام لا يدل ذلك على مفارقات تطمس عنصر الفن والوجدان فى الصورة .

---

(١) ايروِل جنكنز : الفن والحياة - ترجمة أحمد حمدى محمود - مراجعة على ادهم ص٢٧٩/٢٨٠ .

قصارى القول :

ليس المقصود بالإيضاح استخدام الاستعارات ، والصور والألفاظ مما نراه فى متناول جميع الناس يستطيعون تأليفه ، والقدرة على فهمه بسهولة ، فنكون حينئذ أبعد عن الصفة الفنية ، والأدبية التى تميز الفن الشعرى عن غيره من صنوف التعبيرات الأخرى ، وإنما ينبغى استحسان نوع من الإخفاء الذى يصبح حسنة من حسنات الأديب ، ومن مواضع الإجادة فى فنه ، بحيث لا تنجلى لنا معانيه إلا بعد أن يحوجنا إلى طلبها بإمعان النظر ، وتحريك الخاطر ، وبذل الهمة ، ولعل هذا من الحقائق المركوزة فى الطباع كما يقول « الجرجانى » عبد القاهر :

« فمن المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل ، وألطف ، وكانت به أضنّ وأشغف » (١).

ولعل الجرجانى يعنى بالطبع هنا ، طبع القارئ وذائقة المتلقى وحساسيته حيال النص ، وهى ذائقة تستند إلى ما يمنحها النص من متعة النظر والتأمل ، والوقوف على حالات معانى النص وما يتولد عنها من دلالات تفضى إلى معنى المعنى ، وهذه ليست ميزة النص الأدبى وحسب – ولكنها – أيضاً – شرط لشرف صنعته وعلو فضيلته كما يقول الجرجانى نفسه :

« وما شرفت صنعْة ، ولا ذكر بالفضيلة عمل ، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ، ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما » (٢) .

---

(١) أسرار البلاغة ص١٥٩/ ١٦٠ .

(٢) أسرار البلاغة ١٣٦ .

ويزيد الجرجانى وجهة نظره هذه توكيداً فيقرر أن النصوص تتجه نحو الدلالة المطلقة ، وهى الدلالة التى لا تقف عند حدود الكشف الأولى ، بل تظل لغزاً يلازم حالات التعقب لأجواء النص فى أثناء قراءته ، وكلما بدا للقارئ أنه قد امسك بالمعنى انسرب النص من بين يديه ليظل القارئ ساعيًا وراء أعمقه وابعاده التى يتأبى على القارئ كشفها مرة واحدة ، يقول ناقدنا فى ذلك :

« إنك لتتعب فى الشئ نفسك وتكدّ فيه فكرك ، وتجهد فيه جهدك حتى إذا قلت قد قتلتُه علمًا ، واحكمتُه فهمًا ، كنت الذى لايزال يتراءى لك فيه شبهة ، ويعرض فيه شك ... وإنك لتنظر فى البيت دهراً طويلاً وتفسّره ، ولا ترى ان فيه شيئاً لم تعلمه ثم يبدو لك فيه امر خفى لم تكن قد علمته » (١) .

وفى استحسانه للغموض فى موضع أخر يقول :

« ... إن المعنى إذا اتاك ممثّلا فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يُحْوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة فى طلبه ، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك اكثر ، وإباؤه أظهر ، واحتجاجه أشدّ » (٢) .

وأعتقد أن هذا الكلام ليس بعيداً عما قاله « ايفور ريتشاردز » فى العصر الحديث صدد حديثه عن قيمة الاستعارة :

« لا شك أنه من المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذى يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أى أثر فى نفوسنا حيثما تبدو غاية الشاعر فيها جلية واضحة أكثر مما ينبغى » (٣) .

---

(١) دلائل الإعجاز ٤٢٣ .

(٢) الأسرار ١٢٦/١٢٧ .

(٣) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة د. مصطفى بدوى ص٢١٠ .

وكما يقول أيضاً :

وما من شك فى أن أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلاً فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التى يرمى الشعراء إلى تحقيقها ، أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها ، (١) .

لكن لا يصح أن يذهب بنا هذا المذهب إلى حد « التعمية » و « الإلغاز » ، والتعقيد الشديد فى الصور ، والمجازات ، والاستعارات ، فالإلغاز فى الغموض قيمة سلبية حين يكون معطلاً لوظيفته المعرفية لدى مستقبليه ، يتضح ذلك فى تصور عبد القاهر من يقول له :

« يجب على ذلك أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعمدّ ما يكسب المعنى غموضاً مشتَرِكًا له ، وزائداً فى فُضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا :

« إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » فكان جوابه عن ذلك :

« أنه لم يرد هذا الحدّ من الفكر والتعب ، وإنما أرادوا القدر الذى يكون المعنى به كالجوهر فى الصدف ، لا يبرز ذلك إلا أنه تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب ، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهدى إلى وجه الكشف عنه اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح فى شق الصَّدفة ، ويكون ذلك من أهل المعرفة » (٢) .

ومن قبل عبد القاهر نرى « أبا اسحق الصابئ -٣١٣- ٣٨٤هـ» يفرّق بين الشعر والنثر فى رسالة له ، على أساس اعتماد الشعر

---

(١) مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص٣١٠ .

(٢) أسرار البلاغة ١٢٨/١٢٩ وراجع ص١٣٠/١٣٦ .

على الغموض على أنه سمة رئيسة من سماته ، يقول « ابن الأثير » في كتابه المثل السائر :

« ووقفت على كلام « لأبى اسحق الصابئ » في الفرق بين الكتابة والشعر ، وهو جواب لسائل سأله ، فقال : إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسّل هو ما وضح معناه ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ، وأفخر الشعر « ما غمض » فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه ... » (١) .

هذا وعلى الرغم من أنّ « ابن الأثير » قد اعترض على كلام الصابئ بقوله :

« بل الأحسن في الأمرين معًا إنما هو الوضوح والبيان » (٢) ، إلا أنّ « ابن أبي الحديد » (ت٦٥٦هـ) يرى خلاف ما ارتأى « ابن الأثير » موافقاً على رأى الصابئ ، إذ تناول « ابن أبي الحديد » رسالة الصابئ بالتعليق في كتاب « الفلك الدائر » متعقبًا فيه آراء « ابن الأثير » في « المثل السائر » مدافعاً عن آراء الصابئ التي تضمنتها رسالته ، ورافضاً اعتراضات ابن الأثير عليها .

يقول « ابن أبي الحديد » في معرض دفاعه عن الغموض :

« وكلما كانت معاني الكلام أكثر ومدلولات ألفاظه أتمّ كان أحسن ، ولهذا قيل : خير الكلام ما قلّ ودلّ ، فإذا كان أصل الحسن معلولاً لأصل الدلالة ، وحينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعاني إذا كثرت ، وكانت الألفاظ تفي بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر جـ٤ ص٦/٧ .

(٢) السّابق : جـ٤ ص٨ .

يكون الشعر يتضمن ضروباً من الإشارة ، وأنواعاً من الإيماءات ، والتبيهات . فكان فيه غموض » (١) .

إلا أن « ابن أبى الحديد » لا يعنى « بالغموض » المُشكِل ، والملغِز ، الذى لا طائل من ورائه ، يقول فى ذلك :

« ولسنا نعنى بالغموض أن يكون كأشكال « اقليدس » ، و « المجسطى » ، بل يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معانى غير مبتذلة ، وحكماً غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذى يتضمن الحكم ، ليس بالأحسن ، فثبت أن الشعر الذى يتضمن الحكم هو أحسن الشعر ، ومعلوم أنه أحسن الشعر الذى يتضمن الحكم هو المعنوى كشعر أبى تمام ، ومن أخذ أخذه ، فذلك القدر من المعنى هو الذى يعنيه « أبو اسحاق » بالغموض لا غير » (٢) .

نعود فنقول بعدئذ :

قضية الوضوح فى الاستعارة ليست غايتها الوضوح البصرى ، أو الحسّى الدقيق ، فالفن إذ يجعل من المعنى حسّياً عيانياً ، إنما يريد أن يجعل الإحساس خصباً ، وأن يخرج منه فكراً ، والشاعر إذ يعتمد على النواحى البصرية ، والسمعية أكثر من اعتماده على الحواس الأخرى ، إنما يريد أن يعبُر الحسّى إلى الخيالى ، والفكرى ، وهذا معناه أن بلاغة الاستعارة ، ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات حسية ، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبر عن تمثّل خيالى ، وربما لا تكون المتعة الحسية إلاعتبة خارجية متميزة من التجربة الخيالية المبدعة ، والمتذوقة فى صميمها ، إن هذا المعنى نحس به لدى « جون مدلتون مرى » فى كتابه عن « الاستعارة » ، إذ قال :

---

(١) ابن أبى الحديد : الفلك الدائر على المثل السائر ص٣٠٥/٣٠٦ .

(٢) الفلك الدائر ص٣٠٥/٣٠٦

« ليست وظيفة اللغة فى الشعر عامة أن تقدم لنا نسخًا من الإدراكات ، والإحساسات المباشرة بلحمها ، ودمها ، إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث فى الإدراك معنى النسق والنظام » (١) .

وإنطلاقًا من هذا التصور تقدم التجربة الشعرية مفهومًا عن الواقع يثريه ، ويُغنيه ويعمّقه إن لم يقم مقامه ، ولذلك تميل الصورة الشعرية الحديثة إلى الاعتماد على الجزيئات الموحية فى خلق الصور، وما التشكيل الحسّى للصورة إلا جزءًا من الواقع النفسى ، والموقف الشعورى للشاعر يستثمر للدلالة على ما هو حيوى وعميق صوراً قادرة على استيعاب طاقة من الدلالات ، والعواطف القابلة للاتساع ، والعطاء ، الغزير بعد مزيد من التأمل الذى يربط بين الشاعر وعالمه، فيتفاعل معه ويتصل به بطريقته هو من خلال فكره وإحساسه ، فتتحد الصور والتأملات والأفكار ، فى كل متحّد يخلق حلمًا أو خيالاً هو فى الحقيقة القصيدة التى انتهى إليها إبداع الأديب أو خيال الشاعر .

لذلك تبقى الاستعارات الموحية والخصبة ، والخلاقة حية ، تلك التى أبدعها خيال الشعراء من كل جيل ، لأنها تنقل إلينا خبرة للواقع يمارسها قوم تمكنوا من تخطى رؤية رفاقهم من بنى البشر ، ومن إبصار وجه الشبه بين المجهول والمعلوم ، الأمر الذى لا يتيسر لعامة الناس ، ولآ يتأتى للغة الكلام العادية التعبير عنه ، إن هذا النوع من الاستعارات لا شك يثير إحساسًا لدى قارئها بأنها وسيلة كشف مباشر ، وقديماً قال « أرسطو » :

« إن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولايزال من أعظم الأشياء

---

(١) « الاستعارة » لجون مدلتون مرى – ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى ص٤٣ .

لأنها الشئ الوحيد الذى لا يُلقنّ ، وهى أيضاً سمة العبقرية الأصيلة ، إذ أن الاستعارة الجيدة الخصبة تتضمن الإدراك « الحدسى » لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة » (١) .

واعتقد أن هذا القول الأرسطى والذى مضت عليه حقب طوال لايزال قاطعاً وحاسماً حتى اليوم .

من هذا المنطلق نستطيع أن نقول : إن البساطة والوضوح فى الشعر وصوره ليست نقيضًا للغموض والعمق ، فإن الصور البسيطة التى تهزنا فى الشعر هى فى الوقت ذاته عميقة ، لأن البساطة والوضوح الساذجين فى الشعر لا يمكن أن تحدث اهتزازاً من أعماقنا ، هذه البساطة العميقة التى نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض ، بل هى أحرى أن تعطفنا إليه ، لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل .

إن الشاعر ينطلق إلى العمل - كما يقول هربرت ريد - من وحدة عاطفية ، ومن الممكن أن تكتسى هذه الوحدة بما يسميه « كارل فسلر » Fussler ، « الصورة اللغوية الداخلية » ، ولكن ليس هناك اتصال أو علاقة ضرورية بين هذه الصورة اللغوية الداخلية والصورة اللغوية الخارجية التى نعبر بها عن أفكارنا اليومية المنطقية ، ولابد للشاعر - كيما يظل مخلصًا للصورة اللغوية الداخلية - من أن يخترع الكلمات ويبدع ويصور ، ويوسع من نطاق معانى الألفاظ ، والاختراع خيال ، ومنطق الخيال غير منطق الواقع ، وعند ذاك يقوم المجاز بالدور الأول فى رسم معالم الصور ، فإذا للكلمات من حيث

---

(١) الاستعارة : لجون ميلتون مرى - ترجمة د. المسيرى ص٤٣ . وراجع الصورة الشعرية لسيسيل دى لويس ص١٤٨ وقد مرّ بنا هذا من قبل .

دلالتها أبعاد جديدة ، وإذا الصور رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدركات ، وإذا بالقصيدة فى مجموعها صورة تزخر بحقيقة الموقف، والقصيدة فى هذه الحال تمثل وحدة عاطفية لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هى مادة إلا فى ذلك الإطار الذى اختاره الشاعر إذ لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقيًا يقبله العقل ، ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض [1] .

قصارى القول : الغموض فى الشعر ليس صفة سلبية ، بل هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية كما يقول « هربرت ريد » ، إنه ليس إخفاقًا من جانب الشاعر فى الوصول إلى حالة الوضوح التام ، وهذا معناه أن الغموض فى الشعر خاصية فى طبيعة « التفكير الشعرى » لأنه صفة خيالية ، وليس خاصية فى طبيعة « التعبير الشعرى » [2] ، وهى لذلك أشد ارتباطًا بجوهر الشعر وبأصوله التى نبت منها .

إذن لا يمكن أن يكون الوضوح التام هو القيمة الوحيدة للعمل الإبداعى ، لأن قيمته بوصفه عملاً مبدعًا تتحقق من خلال ما يحدثه العمل لدى متلقيه من الدهشة ، وما ينطوى عليه من المفاجأة ، ذلك بأن الأثر الناشئ عن العمل الإبداعى ليس معرفيًا بحتًا ، ولكنه معرفى جمالى فى الوقت نفسه . ثم إن الدهشة أو المفاجأة تتعلق بالمعنى من خلال الشكل الذى يصنع إطارًا لهذا المعنى ، ولعل الإبداع فى الاستعارة هو المثال الدال على تلازم القيمة المعرفية والصياغة الجمالية فى العمل الإبداعى .

---

(١) راجع للدكتور عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى المعاصر (ط٣) من ص١٩٠ إلى ١٩٣ .

(٢) الشعر العربى المعاصر : ص١٩٠ .

الوظيفة التشخيصية والتجسيدية للاستعارة :

ومن الاستعارة « الخيال الجميل » ، « فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعانى الخفية بادية جلية ، وترى المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل ، كأنها جسمت حتى رأتها العيون ، والأوصاف الجسمانية روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون » (١) .

ندرك من هذا الكلام أن الفن الأول الذى اعتمدت عليه «الأسطورة» هو « الاستعارة » ، ذلك أن عماد الأساطير أناس خياليون ، وحيوانات ، وأشياء ، غير حية من الطبيعة ، كل يقص قصته ، ويكون مدار الحديث ومحوره ، إنها اصطلاح أدبى ، أطلق أصلاً على كل حكاية خيالية (٢) .

وبمقتضى الأسطورة ، أو هذه الحكاية الخيالية تشخص عناصر الكون من هواء ، ونار ، وماء ، أو تتحول إلى كائنات حية ، وعلى هذا النحو وجد إزاء كل ظاهرة طبيعية ابتداءً من الشمس حتى أصغر مجرى ماء كائن روحى معين » (٣) .

إن أساطير القدماء لم تخرج عن أن تكون فى شتى أشكالها الدينية ، والأخلاقية ، والفلسفية ، والتاريخية مجرد مجازات ، واستعارات فُهمت على غير وجهها الصحيح ، أو فهمت حرفياً (٤) .

إنها عند « ديفيدتش » صور خيالية تلدها المجازات (٥) .

---

(١) الأسرار : ٣٢ ، ٣٣ ، ٥٠ .

(٢) د. ناصر الحانى : من اصطلاحات الأدب العربى ص٥٣ .

(٣) د. أحمد كمال زكى : الأساطير (المكتبة الثقافية) ص١١/١٢ .

(٤) السابق ص١١/١٢ وراجع للدكتور عبد المجيد عابدين : الأمثال فى النثر العربى القديم ص٢٨ .

(٥) مناهج النقد الأدبى لديفيدتس – ترجمة د. محمد يوسف نجم ص٢٢٤ .

وهى عند « شورو » معتمد الشعر ، يقول « شورو » :

إن أساطير عصر ما هى أفضل من أساطير عصر آخر ، بمعنى أن بعض الأساطير تشتمل على قدر أكبر من مجموع تجربة الثقافة، وفى العصور العظيمة ، عصور الوفرة ، والاتساع تشتمل على كل شئ ، عندئذ يكتمل الشعر ، فحيويته لا تنال فيها تحولات من التعقل، لأنها تكون قد نالت ثقلاً ، وطبقات متفاوتة المعنى [1] .

لذلك قال « ريتشاردز » فى كتابه « فلسفة البلاغة » :

« إن الشعر أكمل طريقة للتعبير ... ويضيف : « إن الأساطير هى ظلال الحقائق الصلبة ، هى الاعتراف ، والاتساق ، والتقبّل الرمزى لها فما الإنسان بغير أساطيره إلا بهيمة بغير روح ، وكومة إمكانات بغير نظام ، أو هدف » [2] .

لذلك كله ، فالعودة إلى « المجاز » هى عودة إلى الأصل ، إلى بكارة اللغة ، وتمردها على التصنيف العقلى ، وحالة الثبات ، ثم إن القول « بحنين العقل » إلى الاستعارة نابع من نظرية ترى أن المجاز هو اللغة الأصل ، وأن الاستعارة هى اللغة الإنسانية الأولى التى ظلت تحافظ على ازدواجية المعنى حقباً طويلة ، بالربط بين المشاهد وأثره الباطنى [3] .

لغة الاستعارة هى لغة المرحلة الأولى ، إنها بمعنى ما ضرب من الأساطير الأوّلية تحول - مع مضى الزمن - إلى أساطير تشكل معتقدات المرحلة الوثنية فى حياة الإنسان ، وفى هذا الاتجاه من

---

(١) وليم فان أوكونور : النقد الأدبى - ترجمة صلاح ابراهيم ط. بيروت ١٩٦٠ ص٢٢٦/٢٢٧ .

(٢) أوكونور « وليم فان » : النقد الأدبى ص٢٣٥ .

(٣) الدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ص١٢٦ .

التفكير كان « جون كروزانسوم » صريحاً حين قرّر أن :

« الأساطير تصورات ولدتها الاستعارة » [1] .

لذلك فإن الاستعارة التى هى من أهم صور التعبير الشعرى وأبرزها قد ارتبطت فى نشأتها بالخرافة وبالأسطورة ، وفى الخرافة تتمثل كل الخصائص التى تركز فيما بعد فى المجاز ، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية ، والمجاز فى جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية أو غير المعقولة ، أى عملية المبادلة بين صفات الكائنات الحية وغير الحية ، ويمكن تبعًا لذلك القول بأن المجاز خرافة أو أسطورة لخصت فى عبارة موجزة شديدة الإيجاز مازالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهى لا منطقيتها [2] .

يقول « فيكو » فى هذا المجال : إن الانسان يشكل أفكاراً خيالية قبل أن يشكل أفكاراً عامة ، وأنه يدرك الأشياء إدراكًا مهوّشًا قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير فى هذه الأشياء تفكيراً منظمًا ، إنه يغنى قبل أن يقول كلامًا محدد المقاطع ، ويقول الشعر قبل أن يعرف النثر، ويستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية ، أن استخدامه للألفاظ استخدامًا استعاريًا هو بالنسبة إليه شئ طبعى ، ولقد كانت الحكمة الأولى كما يقول (فيكو) :

حكمة شعرية ، كانت هى الميتافيزيقا النابعة لا من الاستنباط والتجريد كما هو شأن الفلسفة الحديثة ، بل من الشاعرية والخيال . فميتافيزيقا هؤلاء الناس كانت هى الشعر ، فكان الشعر نتيجة

---

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل : ايديولوجيا اللغة : مجلة فصول (م٥ ع٤ سبتمبر ٨٥) ص٤٠ .

(٢) راجع الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين (ط٣) ص١٩١ .

لضرورة خلق ميتافيزيقا أو تفسير للكون، والضرورة - كما يقال - أم الاختراع ، والاختراع تعبير بلفظ آخر - كما يقول « ريد » - عن الخيال ، والخيال بديل من المعرفة ، فقبل أن تكون المعرفة ميسرة كان الخيال يسد حاجات الإنسان المتسائل بطبعه لشرح الأشياء غير الواضحة ، فقد اخترع الشعراء الآلهة والبسوهم أزياء لونوها بخيالهم لكى يفسروا من خلالهم كل ما هو فوق طاقة الادراك البشرى ، ومن ثم كانت الخاصية الأولى للشعر كما يقرر - ڤيكو - « هى أن يجعل غير الممكن قابلاً للتصديق » (١) .

لذلك يعد ريتشاردز الأساطير « ظلال الحقائق الصلبة ، والإنسان بغير أساطيره ليس إلا بهيمة بغير روح ، وكومة إمكانات بغير نظام كما قلنا « فى الأساطير إلا «فن» ونوع معين من « الأدب » لا يؤدى مهام العلم والفلسفة ، ولا يقف مع الضوابط العلمية الفكرية فى التاريخ والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسى » (٢) .

كذلك كتب « ويلرايت » مقاله عن « الشعر والأسطورة والواقع » فى « لغة الشعر » يعد فيه فقدان الأسطورة من أكثر الخسارات التى يمكن أن تقاسيها البشرية ويقول : إن الوعى الأسطورى هو الرابطة التى توحد الناس ، وتربطهم بالغيب الذى لم يستكنه (٣) .

على أننا حينما نتحدث عن الاستخدام الاستعارى للغة فى تلك المراحل الأولى من حياة البشرية لا ينبغى أن يُفهم من هذا أن الإنسان فى تلك المراحل كان يدرك إنه إنما يستخدم اللغة استخداماً

---

(١) السابق ص١٩٠ / ١٩١ .

(٢) النقد الأدبى - لوليم ڤان اوكونور - ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ، دار صادر ١٩٦٠ ص٢٣٤ .

(٣) السابق ص٢٢٦

مجازيًا استعاريًا » ففي الوقت الذى يستطيع فيه الشاعر أن يوجه تيار المعانى المتداعية فى نفسه بطريقة واعية ، يُفترض فى الرجل البدائى أنه يجهل المسافة بين انطباعه المباشر عن الحقائق ، والعبارات التى وجدها للتعبير عن هذه الحقائق ، لقد كانت عباراته وصوره تمثل بالنسبة إليه حقائق واقعة ، وكان الارتباط عنده بين الحقيقة الواقعة والصورة ، وفقًا لما تقرر ارتباطًا حقيقيًا ، حتى إن الصورة أو الرمز كان يُعادل بالشئ نفسه ، وفى هذه الحال بعينها من حالات العقل استخْفت جذور الشعر ، كما استخفت الجذور البعيدة للاستعارات فى المادة التقليدية » (١) .

وفى وسعنا أن نقول : إن اللغة الاستعارية فى استخدامها البدائى ليست لغة مختارة ومنظمة بعناية لكى تدل على أشياء خارجها ، إنها تظل هى الأشياء نفسها بقدر ما يعيها الإنسان ، وهى فى هذا المستوى تحقق هدف تعرف الأشياء الجديدة ، أى أن نموها هو نمو لمجموع العلاقات التى تربط الإنسان معرفيًا بالأشياء ، وبقدر ما تكون هذه اللغة مؤشرًا يحدد دائرة الإنسان المعرفية ، وتقوم هذه اللغة ، فى المستوى الآخر بحماية من الأخطار المتوهّمة ، إذ تهيئ له تحاشى ذكر اسماء العناصر التى يحتمل أن تكون حاملة لتلك الأخطار (٢) .

هذا كله مما يؤكد أن اللغة فى هذه الأطوار كانت ماتزال بمنأى عن الفكر المنطقى ، وإن ظلّ لها - على نحو ما - منطقها الخاص بطبيعة الحال .

---

(١) د. عز الدين اسماعيل : ايديولوجيا اللغة : مجلة فصول (م٥ - ع٤ سبتمبر ١٩٨٥) ص٤٠ .

(٢) السابق ص٤٠ .

وباختصار : إنها إدراك « رمزى » لحقائق الحياة القاسية ، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى فيما حدثنا عنه « ريتشاردز » (١) .

ذلك الذى دعا الدكتور « مصطفى ناصف » إلى القول : بأنه أصبح من المجازفة السانجة أن نفهم « الاستعارة » دون علم بما أضافه « علم الأساطير » إلينا من تنوير (٢) .

ولهذا يقول الدكتور أحمد كمال زكى : إن أبسط أنواع الخيال الاستعارة ، أما أعقده فما يختلط بالوهم ، والأساطير (٣) .

وقد يسمى هذا اللون بالمجاز الشعرى (٤) ، وقد يسمى بأدب الريف بوصفه تعبيراً عن حيواتنا ، وقد يسمى بالخيال المجازى ، وأحياناً بالخيال الشعرى أو الفنى (٥) .

وإنطلاقاً من هذا التصور ، فإننا مطالبون بالارتداد إلى الشعر ، وما يشيد من تراكيب التخيل بوصفه اللغة البدائية للشعوب ، وإن هذه الردّة لا شك ستهدينا إلى الكيفية التى سمى بها الإنسان الأشياء .

ويبدو أننا مطالبون أيضاً بأن نتفتح على اللغة فى معجمها « الاستعارى » ، على النماذج ، والأنماط محاولين أن نستكنه ،

---

(١) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة جـ٢ ص٢٠٩ .

(٢) د. مصطفى ناصف : انظر مشكلة المعنى فى النقد الحديث ص١٩ .

(٣) د. أحمد كمال زكى : النقد الأدبى الحديث (أصوله واتجاهاته) ص٥٤/٥٥ ، وراجع تفصيلات ذلك فى : اصطلاحات الأدب العربى لناصر الحانى ص٥٢ ، مشكلة المعنى فى النقد الحديث ص١٠٨ ، الخيال الشعرى عند العرب لأبى القاسم الشابى ص٢٩.

(٤) المازنى : حصاد الهشيم ص١٦٣ – نقلاً عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى للدكتور محمود بدرى عبد الجليل .

(٥) الأستاذ العقاد : ساعات بين الكتب (ط٢) ٤٤٣ – ٤٤٤ .

ونستبطن ، ونحن نتحرك حركة مرنة فى المجالات السيميولوجية ، والسيمنطيقية ، والنفسية ، والجمالية ، ففى علم الجمال والنقد نرى آثاراً مهمة فى هذا الموضوع للفيلسوف الإيطالى «جان باتيستا ڤيكو» إذ يقول :

إن « الخيال » كان وسيلة البدائيين لمعرفة الأشياء ، وأنه قد سبق العقل فى تعلّمها ، والأساطير ليست قناعاً للحقائق الفلسفية ، وإنما هى شكل من أشكال معرفة الواقع سبقت المنطق ، والتعليل العقلانى، ولقد كان هذا أثراً واضحاً لاهتمامه بالتاريخ ، وحرصه على التنقيب فى الماضى والتبحر فيه ، وعدّه حلقة متصلة متمّمة للحاضر، والمستقبل (١) .

من هنا كان « هربرت ريد » على حق فى أثناء مناقشته بحث الشعر عن (الدقة المطلقة للغة والفكر) ، فالدقة عنده تتطلب أن يتجاوز الشاعر حدود التعابير السائدة ، ومن ثَمّ يُبدع .

لماذا ... ؟ ، ويجيب « ڤيكو » بقوله :

لأن الشعر هو الفعالية النظرية لعقل الإنسان ، فقبل أن يتوصل الإنسان إلى مرحلة تشكيل العموميات ، صاغ فكراً خيالياً ، وقبل أن يفكر بذهن واضح أدرك الأشياء بمقدرة مشوّشة ، وقبل أن ينطق استطاع أن يغنى وقبل أن يتكلم « بنثر » استطاع أن يقول « الشعر» ، وقبل أن يستعمل المصطلحات الفنية استطاع أن

---

(١) « جان باتيستا ڤيكو » : منطق الشعر - ترجمة سلامة محمد ص٣٦ من مجلة البلاغة المقارنة (ألف) ع١ ربيع ١٩٨١ (الفلسفة والأسلوبية) الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

ملحظ : (ولد ڤيكو فى « نابولى » سنة ١٦٦٨ ، وتوفى سنة ١٧٤٤ ، وهو عالم وفيلسوف ومؤرخ إيطالى ، يُعدّ من أساتذة « بندتو كروتشيه » وغيره من رادة العلم والنقد الأدبى إبان القرن الثامن عشر الميلادى) .

يستعمل « الاستعارة » ، وكان الاستعمال « المجازى » للكلمات لديه طبيعياً مثل كل شئ ندعوه طبعياً [1] .

لذلك فقد ذهب العلم الحديث إلى أن المجاز لا يعدّ وضعًا ثانيًا يتلو وضعًا سابقاً عليه ، فالجماعة اللغوية لا تسمى الأشياء حسب الماهيات ، والمقولات المنطقية ، بل إن إلمامها بالعلم مبناه على الصورة الخاصة التى تصوغها من الحقيقة ، والطريقة الذاتية التى تفسرها بها ، واللغة فى أصل الوضع لا تنفصل عن اعتقاد الإنسان فى الأشياء ، وهو اعتقاد أسطورى الغلبة فيه « للمجاز » لا للحقيقة ، ومن ثمّ كان المجاز أسبق من الحقيقة ، والصفة الأسطورية للتراكيب اللغوية والمفردات اللفظية من المسلّمات التى يعول عليها العلم الحديث فى أصل اللغة [2] .

إن للغة « والأسطورة » جذراً مشتركًا ، وهما من هذه الوجهة نتاج الفطرة المجازية ، إذ كان لابد للإنسان كما يقول : « موللر Muller » أن يتكلم بالمجاز لا لأنه عجز أن يكبح جماح خياله ، وإنما لأنه استخدم هذا الخيال ليعبر عن حاجاته الروحية المتزايدة ، ثم إنّ الكلمة فى سياق الفهم الأسطورى ليست مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع ، إذ الموضوع نفسه محضّر فى الكلمة متحد بها ، إنها ليست مجرد نسق صوتى ، وشكل مرقوم ، ذلك بأن فيها من القوة، والحياة ، والمعنى ما يجعلها قادرة على التجسيم ، وإنفاذ التأثير الفعّال فى الأشياء ، وعلى هذا النحو تكشف اللغة الأسطورية المفعمة بالمجاز عن اعتقاد راسخ فى القوى السحرية للألفاظ .

---

(١) راجع « لسيسيل دى لويس » كتابه / الصورة الشعرية – ترجمة دكتور أحمد نصيف الجنابى ومالك ميرى ، وسلمان حسن ابراهيم – مراجعة عناد غزوان اسماعيل – ط. مؤسسة الخليج – الكويت – ص٣٠ .

(٢) الخيال ، مفهوماته ووظائفه ص٢٠٦ ، ص٢٠٩ .

فقد انتهى فلاسفة الأسطورية المقارنة إلى القول بأولوية التصور اللغوى على الأسطورى ، كأنهم يذهبون إلى أن الأسطورية ثمرة من ثمرات اللغة مما يجعلهم يفسرون المجاز الأصلى الذى يوجد فى كل صياغة أسطورية بأنه ظاهرة لغوية فى جوهرها - أما « كاسيرر Cassirer » فقد عارض نظرية « موللر » منتهيًا إلى أن الأسطورة ظهرت بوصفها نتيجة التوظيف الطبيعى للغة فى الطفولة المبكرة ، وفى التجربة العتيقة للنوع الإنسانى (١) .

وإنطلاقاً من هذا التصور يرى « جاستون باشلار » : أن الصورة فى « جدتها » ، وفى انبثاقها ، تستعيد البدائى والأبدى ، فوراء الصورة نموذج مثالى يعبر عن ذاته ، وإذا لم تكن « صدى لماض » فالماضى البعيد يرن أصداءً بتألق صوره ، فهى فى أن واحد خلق جديد كل الجدة ، وترن كل الرنين بدائية لتقودنا بصداها إلى أصول اللغة والعالم (فهى عمل المخيلة المطلقة) ، وهى لا تمنح ذاتها نموذجاً مثالياً ولكن كل فعالية خيالية عميقة ، إنما تنغرس فى محاور نموذجية النمط ، وتجعل رموزاً بدائية ترن فى الصور المنتجة ، وعلى هذا النحو كل صوره عميقة ، يمكن أن تظهر جديدة ، ومفاجأة إلهية (٢).

نعود فنقول :

ها هى ذى قيمة الاستعارة فى نظر « الجرجانى » ، وفى مفهوم « غيره » من النقاد ، ممن تلاقوا معه ، وهى عنده أداة غنية من أدوات الصورة الشعرية ، وهى قيمة أدركها ناقدنا القديم بعقله الواعى الناضج ، والحقيقة أننا بعد قراءتنا لهذا الكلام نلحظ فيه الأسس التى تقوم عليها القيمة مما يتفق مع نظرة نقادنا وباحثينا المحدثين .

---

(١) راجع السابق ص٢٠٧ .

(٢) جان لوى كابانس: النقد الأدبى والعلوم الإنسانية: ترجمة د. فهد عكام ص٥٨/٥٩.

فالدكتور « ناصف » يرى أن الاستعارة مثل التلسكوب الذى نستطيع بوساطته أن نرى نجوماً لا يمكن أن نراها بالعين المجردة ، ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييراً فى معانى الكلمات التى تنتمى إلى أسرتها .

ويقول فى موضع أخر :

الاستعارة تحدث نشاطاً لغويًا وتجعل العمل الأدبى خلاقاً لمعناه، وليس مجرد صورة محسِّنة ، فيها تذوب العناصر جميعاً ، وتعطى شكلاً أو قواماً فنياً جديداً (١) .

وهذا ليس بعيداً عن كلام « ألين تيت » - الذى ينقله الدكتور « ناصف » - إذ قال :

« إن الصورة الاستعارية هى أقوى الصور القادرة على بعث القوة التأثيرية فينا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عالٍ ، لأن الصورة الاستعارية وحدة متماسكة من الفكر والفن» (٢) .

الوظيفة الانفعالية للاستعارة :

من هنا كانت الوظيفة الانفعالية للاستعارة من بواعثها الجوهرية ، وتتمثل هذه الوظيفة الانفعالية فى المرسِل ، وفى الوظيفة الندائية الموجهة إلى المرسَل إليه مما يجعل من الممكن القول بأن الاستعارة تقوم فى الحقيقة بالتعبير عن انفعال أو شعور ، وجعلهما موضوعاً للمشاركة .

ونتيجة لذلك فإن الدراسات الحديثة للأسلوب تنزع إلى إحلال النموذج الدلالى محل النموذج المنطقى ، وهو يعتمد على أساس

---

(١) د. ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ٨٧ ، ٨٥ .

(٢) د. ناصف : دراسة الأدب العربى ص١٩٢ .

مخالف له إذ يركز على كيفية أداء العبارة لدلالتها بوصفها رسالة يبثها مرسل ، ويتلقاها مستقبل ويفكّ شفرتها لإدراك دلالتها ويمكن بتحليل هذه العملية الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة معاً خلال التوصل دون الاحتكام المسبق إلى المقولات المنطقية الذهنية التى تعجز عن احتضان منطق اللغة نفسها ، ولا تستطيع قياس ذبذباتها الحراريّة الكامنة فى كل تعبير على حدة ، وعندئذ تتحول القواعد البلاغية العامة إلى مؤشرات أسلوبية لا تفرض منطقاً عقلياً على جميع لغات البشر بل تستقرئ كل لغة وتدرس امكاناتها التعبيرية الماثلة فى نصوصها بالفعل وتحديد طرق أدائها المختلفة لهذه الإمكانات [1] .

معنى ذلك أن ثمة اتحاداً تاماً فى الصورة الشعرية بين الفكرة والعاطفة أو الانفعال ولا يمكن تصورهما مستقلين ، ونحن تبعاً لذلك لا نستطيع أن نجد صوراً جاهزة للتعبير عن مشاعرنا أو عالمنا الداخلى ، بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ لهذه المشاعر أو لهذا العالم الداخلى بأصالته أن نقدمه إلى الآخرين فى صورته الخاصة ، تلك الصورة التى تتولد تلقائيًا مع الشعور دون تصنع أو غموض ، إذ إنّ من شرط البلاغة التى يجب أن توصف بها الصورة الاستعارية أن تبدأ حركتها من النفس فتنبت مع الشعور ، ولا تكون سابقة عليه ، لذلك كانت الاستعارة علامة العبقرية وهى الشئ الذى لا يلقن . ذلك أن قيمة الاستعارة بوصفها صورة شعرية « قيمة غير منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة » [2] .

ولمَ لا ... ؟ - « والشعر هو النشاط الأوّلى للعقل الإنسانى ،

---

(١) راجع للدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته ص٢٢٤ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب (ط. دار المعارف) ص٧٢ .

فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليات ، فإنه يتصور أفكاراً متخيلة قبل أن يفكر بعقل واضح يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح عنها ، إنه يتغنى قبل أن يتكلم نثراً ، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال المصطلحات التقنية والاستخدام الاستعارى للكلمات يكون بالنسبة إليه فطريًا مثل أى شئ ندعوه طبيعيا (١) .

هذا ، وأعجب ما فى الاستعارة أو العبارة المجازية بوجه عام ، أنها تنقل السامع من خلُقه الطبيعى فى بعض الأحوال حتى إنها ليسمح بها البخيل ، ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا انقطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال ، أو ترك عقوبة ، أو إقدام على أمر مهول ، وها هوذا فحوى السحر الحلال المستغنى عن إلقاء العصا ، والحبال (٢) .

لذلك علينا أن نتذكر جيداً عندما نفسر الاستعارة أننا أمام الخاصة النوعية للشاعر ، والخاصة النوعية للشاعر تتمثل فى إدراك ما يسمى الخصائص الفراسية للأشياء ، مما يؤكد لنا أن الشاعر قادر بذكاء وتنبه على مواجهة وظيفته فى التأثير وتحريك الوجدان وإلهاب الخاطر (٣) .

---

(١) راجع الصورة والبناء الشعرى : ص٣١ - والمؤلف يعول فى كلامه على « سيسيل دى لويس » .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ص١١١ .

(٣) راجع الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف ص٢٦٥ . ويحدثنا علم النفس أن الطفل والبدائى والشاعر يدركون من الأشياء خصائصها الفراسية تلك ، فينظر الطفل إلى اللعبة « فتجذبه » ، والكرة « فتهيب به» أن يركلها ، والمقعد « يدعوه » إلى أن يقفز عليه ، عالم الطفل ، والبدائى والشاعر عالم قوى متفاعلة ، وليس عالم أشياء لها خط واضح من الاستقلال والاستقرار (راجع الأسس النفسية ص٢٦٥) .

إن ذلك كله لم يكن لو لم يوجد للعبارة الاستعارية تأثير خاص منبعه النفس وعمقه شاعريتها .

قالوا : إن الممنوع مرغوب ، والنفوس دومًا متشوقة للذى يظهر لها منه شئ ، أليس الإغراء فى بعض الكشف دون الكشف رؤية ، وفى التلويح دون التصريح إشارة ، والإشارة دون العبارة تلفظاً ، لذلك « فلن يكون هناك شوق إلى الشئ مع كمال العلم به ، ولا كمال الجهل به ، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخر » (١) .

فالمركوز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول - كما يقول عبد القاهر - أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به ، ويذكر باللفظ الذى هو فى اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلاً عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً » (٢) .

ويتنبّه « الرازى » إلى هذه الفكرة فيفصّل فيها القول ، ويوسع مدلولها فى أثناء كلامه عن قيمة المجاز والدوافع إلى استخدامه ، ويعوّل عليها سبباً مهماً من أسباب جمال الأدب مفرداً فى سبيل ذلك كلاماً من أهم ما يلفت نظر الباحث عن خصائص الجمال وطبيعته فى التعبيرات المجازية ، يقول « الرازى » فى كتابه « المحصول فى علم الأصول » ما نصه :

« وأمّا تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً ، لأن تحصيل الحاصل محال ، وإن لم تقف على شئ منه أصلاً لم يحصل لها شوق إليه ، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض فإن القدر المعلوم يشوّقها إلى تحصيل

---

(١) عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى للدكتور محمد بدرى عبد الجليل .
(٢) الدلائل ٢٨٩ .

العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها بسبب علمها بالقدر الذى علمته « لذة » ، وبسبب حرمانها من الباقى « ألم » ، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة ، واللذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم ، وإذا عرفت هذا ، فنقول : إذا عبّر عن الشئ باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به ، فلا تحصل اللذة القوية ، أما إذا عبّر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكلام ، فتحصل الحالة المذكورة التى هى « كالدغدغة النفسانية » فلأجل هذا ، كان التعبير عن المعانى بالعبارات المجازية ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية » (١) .

معنى ذلك أن أصل المتعة الجمالية التى تقدمها الصورة الاستعارية يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة مما يثير فضول النفس أكثر وأكثر ، لذلك فالصورة المجازية الاستعارية يمكنها أن تحل محل مجموعة من العبارات الحرفية تتساوى معها فى الدلالة ، إلا أن الصورة المجازية تحقق نوعاً من الإثارة الحسية للنفس والمشاعر ، مما يجعلنا نتمثل الأشياء من جديد من خلال علاقات جديدة تترك فينا خبرة ، وتخلق وعيًا جديداً يتخطىّ حاجز المدركات الحرفية مما يساعدنا كما قال « ايرول جنكنز » :

« على مشاهدة الموضوع ، والإحساس به من خلال نظرات متعاقبة متعددة بدلاً من أن نشاهده ثم نستبعده نهائيًا » . لذلك كان المجاز أكد ، وألطف ، وكان أبلغ من الحقيقة ، وأوقع من الكلام الموضوع (٢) .

---

(١) فخر الدين الرازى : المحصول فى علم الأصول : تحقيق الدكتور جابر فياض ، دكتوراه مخطوطة بكلية الشريعة تم تحقيقها بالجامعة الاسلامية بالمدينة المنورة ، وقد نقل السيوطى موجزاً للعبارة فى المزهر جـ١/٣٦١ .

(٢) الدلائل ص٢٢٧ – وانظر ابن رشيق فى العمدة جـ١ / ص٢٣٧ .

لذلك ، كان العلم المستفاد من طريق الحواس ، أو المركوز فيها من جهة الطبع ، وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام (١) ، لذلك فالاستعارة بما فيها من إثارة وإيحاء تسهم بجانب المعانى والأفكار فى اكتمال وظيفة العمل الفنى ، وعلى ذلك فإن الموضوع المتحدث عنه نراه من خلال التعبير الاستعارى حيًا نشطًا ، وجديداً ذا صبغ جمالى متوسع يشمل المحسوس والمعقول .

واعتقد أن هذا النوع من الصورة هو صور العواطف القوية ، والتأمل الأصيل الذى يعود إلى مقاومتها للتبصّر التصويرى ، وإلى جوّانيتها ، واختراقها الداخلى للحدود العقلية ، وتزاوجها المخصب الخلاق .

هذا النوع يسميه صاحبا نظرية الأدب « الصور المتوسّعة » ، ويعرفانها بأنها :

« هى التى تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيّلة ، كما أن كل عبارة تعدل تعديلاً قوياً العبارة الأخرى ، إن « التفاعل » و «التداخل» اللذين هما بحسب النظرية الشعرية الحديثة صورة أساسية للعمل الشعرى يحدثان بأعظم غناهما فى « المجاز الموسّع » (٢) .

وها هوذا السبب فى أن الاستعارة أبلغ من التعبير بالحقيقة ، مما دعا « الرمانى » للحديث عن فضل كل استعارة على ما يؤدى

---

(١) الأسرار – وراجع إعجاز القرآن للباقلانى .

(٢) أوستن وارين ، ورينيه ويلك : نظرية الأدب ص٢٦٣ . كما يرى صاحبا نظرية الأدب أن مثل هذا المجاز المتوسع غالب على « شكسبير » « وباكون » و « براون » و« بيرك »

معناه بالتعبير الحقيقى ، موضحاً أنها أبلغ ، يقول الرمانى :

« وكل استعارة حسنة فهى توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة ، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة ، كانت أولى به ولم تجزْ الاستعارة » (١) .

وإن هذه القيمة التجوزية للاستعارة تحمل معالم « التوكيد » ، و« القوة » ، فليس تأثير الاستعارة فى ذات المعنى وحقيقته ، بل فى إيجابه والحكم به (٢) .

وإن هذا الاتساع الذى وصف به اللغويون العرب المجاز بما هو زيادة فى الأسماء ، وخلع أوصاف تخص فى الحقيقة الأعيان والجواهر على الأحداث ، والأعراض ، إنما هو لون من ألوان التوكيد والتشديد (٣) .

إنها وسيلة من وسائل الربط بين المادة والروح ، أو الطبيعة والفكر ، وذلك ما يوضح قول القدماء ، « استعارة الشئ المحسوس للشئ المعقول » . أو بمعنى آخر : (هى الصورة المادية التى تعطى علاقات غير مادية) ، فالشاعر من خلال الاستعارة يخلق طبيعة خاصة به يعكس فيها مشاعره ، ومطامحه ومفاهيمه (٤) .

وبعبارة أخرى ، وعلى حد قول صاحب « المجاز وأثره فى الدرس اللغوى » « الشاعر يقرأ الطبيعة رمزاً لشئ وراءها ، أو لشئ فى

---

(١) الرمانى : النكت ط٢ (ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) ص٨٦ .

(٢) راجع الدلائل ص٤٩ .

(٣) انظر للدكتور محمد بدرى : المجاز وأثره فى الدرس اللغوى ، وانظر الإحالة فيه إلى البيان والتبيين جـ١/٨١ – والمثل السائر جـ١/١٤٢/١٤٣ ، والمزهر جـ١/٣٥٦/٣٥٧ والخصائص لابن جنى جـ٢/٢٤٢ ، وراجع كتابنا مفهوم الاستعارة ، الفصل الأول .

(٤) ألين تيت : راجع دراسات فى النقد ص١١٤/١٤٢ .

داخل الطبيعة لا ينكشف بالشكل العادى » .

إنه الأمر الذى دعا « جاستون باشلار » الناقد الفرنسى إلى محاولة اكتشاف ردود أفعال الإنسان أمام المادة بدراسة الصورة التى تنم عن أحلام يقظة عميقة ، ويستجوب من جديد فعالية الكتاب الخيالية أمام الماء ، والأرض ، والنار ، والهواء إيمانًا منه بأن الصورة يمكن أن تقودنا بصداها إلى أصول اللغة والعالم ، فهى عمل المخيلة المطلقة (١) .

وانطلاقًا من هذا التصور ، فعن طريق الاستعارة يمكن تسمية ما لم يسمَّ فى الواقع ، كما يستطيع الشاعر بوساطتها كسر حاجز اللغة ، والتعبير بها عما لا تطيقه ، أو لا تستطيعه اللغة عادة ، ففى قول « مجنون ليلى » :

تكاد يدىَ تندى إذا ما لمستها .:. وينبت فى أطرافها الوُرق الخضر

فمع أن كلمة « تكاد » تجذب المجاز إلى منطقة المقاربة ، وتمحو شيئًا من معالم الاستحالة ، فى عملية الإخصاب النباتى باللمس ، إلا أنها لا تقوى على إزالة كل أثر مدهش لحيويتها ولامعقوليتها معًا ، فالجهد الذى يبذله الشاعر كى يترجم إلى الكلمات وعيه بالكون وارتباطه بالحياة والطبيعة الذى قيد عن حدود المنطق ، واللغة العادية لابد أن يسوقه إلى مجالىّ الاستعارة مما يدخل فى نطاق الشعر وتعبيرات الحب والوجد والتصورات ، وكل ذلك يمثل باعثًا مهما وقيمة عظمى للعملية « الاستعارية » (٢) .

---

(١) جان لوى كابانس : النقد الأدبى والعلوم الإنسانية – ترجمة دكتور فهد عكام ص٥٨/٥٩ .

(٢) عن الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ص٢٢٥ .

ولعلنا واجدون لهذا سنداً عند « ماكس موللر » عندما تساءل عن السبب الذى يجعل الشاعر يشبه حبيبته بالورد ، والطرائق التى تتم بها هذه الصلة ، ومازالت إجابة « موللر » مؤثرة حتى اليوم على الرغم من الجدل الذى أثارته فرضيات ، وتتلخص هذه الإجابة فى أن الإنسان عندما يتطور فيصل بإدراكه إلى الجوانب المعنوية واللامادية من الكون ، يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك الجديد ، بالكلمات الدالة على الأشياء المادية ، لأن لغته تعجز عن الوفاء بمطالب إدراكاته الجديدة للكون ويصبح طابعها الحرفى غير محدّد أو كامل أو فعّال ، وهذا يعنى أن الصورة المجازية " Figurative " لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً ، وبذلك تنمو اللغة – فى سعيها وراء التحديد – من خلال « الاستعارة » (١) .

لذلك كانت المضامين ، أو المواد عند « أرسطو » « جوهراً مادياً بالمعنى الحديث للكلمة ، وهى « اللامحدود » بالقياس إلى الصورة التى تدخل عليها فتحددها وحتى الاستعمال المجازى ، فإن كل شئ غير محدد نسبيًا مثل « الكلمة » و « الخطبة » ، و « الجملة » و « العاطفة » ، يمكن أن يسمى مادة عندما نفكر فى الصورة التى ستتشكل فيها ، لذلك فإن المادة هى المتغير الذى لا ثبات له ، إذا قوبلت بالصورة التى هى نسبياً ثابتة لا تتغير » (٢) .

تفسير ذلك : إن المادة لا معنى لها وهى غُفل خام ، دون أن تتشكل من خلال ذات شاعرة ، فهى لأنها ميتة ، وغير ذات صفة محدّدة لوجودها فى الواقع بغير تشكيل فنى ، والصورة الفنية

---

(١) نورمان فريدمان : الصور الفنية – ترجمة د. جابر عصفور ، مجلة الأديب .

(٢) البير ريفو : الفلسفة اليونانية (أصولها وتطوراتها) ترجمة د/ عبد الحليم محمود ص١٥٩/١٦٠ .

وحدها هى القادرة على جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام، ونظام ، وتناسق ، وتناغم فى سياق فنى مما يتيح للشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحمه معها ، وتفاعله بها ، فتنبثق حينئذ قيم فنية وذاتية ، ورؤية جديدة للواقع ، وبذلك تصبح المادة رمزاً تتعاطف معه الذات ، فتنشأ علاقة أساسها تشابه الوقع النفسى " Analogy " وحينئذ تتحدد المادة فى إطار الفن ، وتنتقل من الطبيعة والحياة لترتد إلى حياة أخرى ، وطبيعة مغايرة ، تعبر عنها ، وتوحى بها ، إنها الطبيعة الإنسانية بفنها وذوقها ، وخبرتها ، وموهبتها ، حينئذ تبدأ فى الإيماءة ، والإشارة ، والإيحاء بشئ غير محدَّد ، وباشعاعات نفسية وشعورية ، لا تقع تحت حصر فى إطار الرؤية الفنية التى صاغتها، متخطية بذلك معناها المباشر أو الجزء الكدر منها ، فتصبح لانهائية مرة أخرى ، ولكن من خلال الفن وحركته وحيويته ، فالفن إذن يجعل من اللانهائى فى عالم الواقع المادى لانهائياً فى عالم الفن ، والرؤية الإنسانية بعد تحديده وتجهيزه لذلك ، بوضْعه فى إطار الرؤية الفنية ، والمعالجة الجمالية .

من هنا نستطيع تفسير حالة التوازن والاعتدال النفسى التى تصاحب ، وتعقب قراءة الآثار الأدبية التى تستخدم لغة مجازية رفيعة المستوى ، إنها تعيد الإنسان إلى صلته الحميمة بالأشياء والكون ، وتمنحه القدرة السحرية الأسطورية التى كانت لأجداده فى العصور البدائية حين توحَّدت الكلمة والفعل ، وتؤكد معنى النظام ، والوحدة بين الأشياء حين يضعها فى علاقات ، ويعرضها فى حال جديدة ، وموقع فريد (١) .

---

(١) راجع الصورة والبناء الشعرى / ص١٣٣ .

توحيد المتعدد والمتفرق فى سلك الاستعارة :

وإذا كان من مهام الفنان تجميع المتناثر وتوحيد المتعدد ، ونظم المتفرق فى سلك جامع ، فإن الاستعارة هى التى تحدث هذا الأثر بما هى معينة على تحقيق وحدة الحياة بلونها المادى والمعنوى ، لذلك رأينا « ارسطو » يقول :

« إن حقيقة التعبير هى التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها ، وهذا لا يمكن أن يحدث فى أى نظام لألفاظ عادية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة (١) .

لذلك فإن انفساح المعنى فى القصيدة يعتمد على التوترات بين المعانى ، أو أن التركيب الشعرى يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات بوساطة صوره واستعارته خاصة ، وأن المعانى الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقى ، وما هو غير منطقى ، وأن بناء أحسن القصائد هو بناء « تناقض » ، لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة ، والصراع ، وأن أحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن (٢) .

إنه التوازن الذى تحدثه العلاقة الحميمة بين الفكر والخيال ، بين الذات والموضوع ، بين الوعى واللاوعى ، وفى الاستعارة كلما كانت العلاقات القائمة بين طرفيها بعيدة كلما كانت صورتها اقوى شعرياً ، واكثر تأثيراً ، على أن هذه القوة ليست رهناً ببعد العلاقة ، بل لابد من دقة المقابلة وقابليتها للضبط والتحديد ، وإلاَّ افسحت المجال للعلاقات التعسفية ، مما يقتل عنصر الفن والجمال فى الاستعارة .

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ص٢٩ .

(٢) د. إحسان عباس : انظر فن الشعر ص٢٠٩/٢١٠ .

إنها فى نظر علماء النفس ظاهرة التكثيف المكانى والزمانى فى انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها ، ففى الصورة الاستعارية أو الشعرية تتجمع عناصر متباعدة فى الزمان والمكان غاية فى التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد ، وها هوذا وجه الشبه بين العمل الفنى والحلم ، ففى الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة فى نفس الشاعر عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذى تمليه الرغبة، وعلى هذا ينبغى الآ نأخذ المسألة من ظاهرها ، فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطًا ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك ، وقد تثير فينا الاشمئزاز ، كما نصنع عادة فى بعض ألعاب التسلية البدنية، لذا فقد فشل أصحاب المذهب الداداوى فى أن يخرجوا للوجود أعمالاً شعرية رائعة ، فقد كانت فكرتهم الأساسية فى كتابة الشعر تقوم على أساس الاختيار الاعتباطى للمفردات ثم رصفها بعضها إلى جانب بعض كيفما اتفق.

لذا فإن الصورة الاستعارية ينبغى ألاّ تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقيًا ، فإن هذا الارتباط مايزال ولابد أن يكون خاضعًا لمنطق الشعور (١) .

تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر:

نعم ، بفضل الاستعارة يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التى تصل بين الأشياء والفكر ، أو ما بين المحسوس والعاطفة ، ما بين

---

(١) انظر التفسير النفسى للأدب (ط. دار المعرف) ص١٠٨/١٠٩ .

المادة والحلم ، أو الخيال الذى يتجاوزها ، والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلاً أو كثيراً .

وفى عالم الحس أشياء ، ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور ، والشاعر هو الذى يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل ، وخاصة الصور القوية ، إنها تتوالد من تقريب الشاعر تقريباً تلقائيًا بين حقيقتين جد متباعدتين يقف عليهما بفكره وخياله ، فإذا كانت الحواس وحدها هى التى تجيز الصور الشعرية وتستحسنها ، فإن هذه الصور لا قيمة لها ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت فى نطاق الحواس لا غير ، وذلك مثل تشبيه الخد الوردى بالتفاح ، وهى صورة تقليدية ، ولعل عبد القاهر قد تنبه إلى شئ من ذلك حين استحسن فى الصورة « ظهورها من غير معدنها ، واجتلابها من النيِّق البعيد » (١) .

معنى ذلك أن مجرد الوقوف بالصورة الاستعارية عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية « الجامع فى كلٍّ » دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسِّى بجوهر الشعور والفكرة فى الموقف عمل لا يتيح فرصة للتعبير الاستعارى الخلاَّق لكى يؤدى دوره فى التعبير عن التجربة الشعورية فى الأثر الفنى .

من هنا انطلق سعى الشاعر المعاصر إلى مجاوزة العلاقة المرئية أو المحسوسة بين الأشياء فى محاولة لإيحاء علاقات بين أشياء فى مناطق ما وراء الواقع المكشوف أو المحسوس . فبعد أن كان العقل ، أو الحواس وسيلة فعَّالة تحدد وترسم التشابه بين الأشياء ، أو بين

---

(١) الأسرار ص١٠٠ ، ٤٦١ ، ١٩٣ ، ١٩٨ - هذا وتسمى البلاغة الأوربية « الجامع » « أرضيَّة الاستعارة » أو « أساس الاستعارة » - راجع فى ذلك كتاب فلسفة البلاغة لريتشاردز ص١١٧/١١٨ .

جزئياتها ، أصبح اللوعى مصدراً لتشكيل كثير من الصور .

لصد وضّح « جبْرا ابراهيم جبرا » هذه الفكرة من خلال كلامه عن « السيريالية » بقوله :

« لقد وجد الشعراء فى اللاوعى مصدراً غنيًا للرموز ، بل إن بعضهم قال إن الاستسلام لهذا المصدر اللاعقلى هو العودة إلى الوحى مما نصَّ عليه قديماً « افلاطون » ، حين قال فى محاورته « إيون »

« فالشاعر لا يبدع إلى أن يلهم ويخرج عن رشده ، ويتخلّى عن عقله » وهذا معناه ، أن الصورة فى كثير من الأحيان « حلم » ، أو خلق حر لا يعترف بالعوائق تمامًا كأحلام الليل ، وأحلام اليقظة » [1] .

ونعود فنقول بعبارة أخرى :

مادامت وظيفة الاستعارة هى التعبير عن العالم الداخلى للشاعر ، فالجامع بين المستعار والمستعار له لن يكن جامعًا شكلياً حسيًا ، وإنما هو الجامع النفسى ، أى أن إحساس الشاعر ، وموقفه النفسى من المستعار منه والمستعار له ، واحد تقريباً ، أو متشابه إلى حد كبير . وقيمة الاستعارة حينئذ ليست فى أن تقدم لنا علاقات شكلية ، بل إنها تكشف عن انفعالات الشاعر وتضبطها وتحددها ، وتبرز ما فيها من خصوصية وتفرّد ، وعلى ذلك يكون أساس الاستعارة هو تشابه الموقف النفسى للشاعر من المستعار والمستعار له ، إنه إدراك حدّسى لأوجه المجانسة بين الأشياء .

---

(١) راجع للدكتور خالد سليمان مبحثه (ظاهرة الغموض فى الشعر الحر) مجلة فصول ع١ ، ٢ مارس سنة ٧٨ .

يقول « ريتشاردز » فى ذلك :

« لنتأمل بعضاً من استعارات الذم والحب ، وعلى سبيل المثال عندما نسمى شخصاً ما « حلوفًا » أو فتاة ما بأنها « بطة » ، فلن يجدينا كثيراً أن نبحث عن وجه شبه حقيقى بالحلوف ، أو البطة ليكون أساس الاستعارة ، إننا لا نسمى فتاة ما « بطة » لندل على أن لها منقاراً أو جناحين ، أو على أنها صالحة للأكل ، إن أساس التحول الاستعارى هنا أكثر خفاءً وغموضاً بكثير ، وقاموس « اكسفورد » يلمح إلى شئ من ذلك عندما يعرف « البطة » فى مثل هذا الاستعمال بأنها شئ ساحر بهيج وعلى ذلك نقول :

إن أساس الاستعارة هنا هو شئ ما كهذا ، ذلك الشعور الرقيق المسلى الذى نشعر تجاه « البطعة » مثلاً ، هو ما نشعر به تجاه فتاة ما [١] .

وانطلاقاً من هذا التصور ، يفرق ريتشاردز فى كتابه « النقد العملى » بين نوعين أساسيين من الاستعارة :

الأولى : ما يسميه « الاستعارة الانفعالية » The imotive metaphor ، أى الاستعارة التى تعبر عن انفعال الشاعر ، وتوصله إلى القارئ ، وحينئذ تصبح الاستعارة .

« رمزاً ينبثق من شعور لا وضعى ليس فيه قصد ، وفى هذا المستوى يبدو الرمز عفوياً ، بحيث لا يكون لدى الرامز وعى بأنه يرمز ، وهذا فى واقع الأمر هو الفرق بين رمز يبدعه شعور وضعى ، ورمز آخر يبدو نتاجًا لشعور لا وضعى ، وهو فرق يرد فى نهاية الأمر إلى وعى بالرمز أو عدم وعى به ، وبمعنى آخر :

---

(١) Richards : Rhilosophy of rhetoric - pp. 117 - 118 .

إنه فرق بين شعور بحت صرف ، و « شعور بالشعور » [1] .

والثانية : ما يسميه ريتشاردز « استعارة المعنى الفكرى » The sense Metophor ، وكلمة Sense عند « ريتشاردز » معناها « القصد » ، وهو ما يسميه أحيانًا « بالمعنى النثرى » Prose meaning ، يقول ريتشاردز موضحاً ذلك :

« إن الاستعارة نوع من التغيير ، أو التحوّل الذى تنتقل به إحدى الكلمات من الاستعمال العادى المألوف لها إلى استعمال آخر جديد ، وفى الاستعارة التى توصل معنىً نثرياً ، فإن الانتقال للكلمة يكون محكومًا ومبرراً بنوع من القياس ، أو التشابه بين الشئ الذى تستعمل له الكلمة فى العادة ، وبين الشئ الجديد الذى تنقل إليه .

أمّا فى الاستعارة « الانفعالية » ، فإن أساس التحول أو الانتقال ، هو نوع من التشابه بين المشاعر التى يثيرها الموقف الجديد ، والمشاعر التى يثيرها الموقف العادى الذى كانت تستعمل الكلمة له » [2] .

معنى هذا أن الشاعر لا يرى فى الاستعارة شيئين أو فكرتين يربط بينهما على أساس أن الأول هو الطرف الرئيسى ، والثانى هو الطرف الثانوى المضاف لمجرد توضيح الطرف الأول أو تجميله ، كما تقول النظرة التقليدية للاستعارة ، بل يرى شيئًا واحداً ، وكلاً متكاملاً ، إذ إن الاستعارة بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى ما كان له أن يوجد بأى وسيلة أخرى ، ذلك لأن كلا من طرفيها يكتسب فى داخلها دلالة جديدة .

---

(١) نظر للدكتور عاطف جودة نصر : الرمز الشعرى عند الصوفية ص١١٩ .

(٢) Rhchards : Practical criticism 221 .

وعلى هذا الأساس يُعد استخدام الشاعر للغة مظهراً لوظيفتها الأصلية بتمامها ، فهى أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو (النحن)، والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة ، وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه هو تطابق اللفظ والمعنى ، لقد أشار إلى ذلك « ريتشاردز » فللّغة عنده دلالتها الديناميية بكل طاقاتها وجزئياتها ، إذ يتجه هذا الكل إلى بناء « النحن » [1] .

والحقيقة أن التشبيه مظهر آخر للأساس الدينامي نفسه ، وإن كان يدل على سيطرة التهويم بدرجة أقل ، لأن الشاعر لايزال يعترف إلى حدٍّ ما ببعض الحدود الفاصلة بين الأشياء فى مجال الواقع العملى ، دلالة هذا الاعتراف به أداة التشبيه التى تصل بين طرفى التشبيه .

وهذا الكلام ليس بعيداً فى معناه ومرماه عما قصد إليه شيخنا عبد القاهر ، إذ قال :

« واعلم أنى لست أقول لك إنك متى ألفت الشئ ببعيد عنه فى الجنس على الجملة ، فقد أصبت وأحسنت ، ولكن أقوله بعد تقييد ، وبعد شروط ، وهو أن تصيب بين المختلفين فى الجنس ، وفى ظاهر الأمر شبها صحيحاً معقولاً وتجد للملاءمة والتأليف السّوى بينهما مذهبا ، وإليهما سبيلاً ، وحتى يكون إئتلافهما الذى يوجب تشبيهك من حيث العقل و « الحدس » فى وضوح اختلافهما من حيث العين والحسّ ، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا ، لأنك فى ذلك بمنزلة الصانع الأخرق فى تأليفه وصوغه الشكل

---

(١) راجع للدكتور حسن أحمد عيسى : الإبداع فى الفن والعلم – عالم المعرفة – الكويت، ديسمبر ١٩٧٩ ، ص١٦٠/١٦١ ، وأنظر « لريتشاردز ، واوجدن » : The Meaning of Meaning (London 1930 p: 310) .

بين شكلين لا يلائمانه ، ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة ، وتجئ فيها نتؤ ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبوّ ، وإنما قيل شبهت ، ولا تعنى فى كونك مشبهاً بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه ، ولا يمكنك بيان ما لا يكون ، وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون ، ولم أرد بقولى : « إن الحذق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس » أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل فى العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدقّ المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها ، فقد استحقت الفضل ، ولذلك يشبّه المدقق فى المعانى كالغائص على الدررّ » (١) .

كل هذا بدوره يسوقنا إلى القول بأن :

بناء الاستعارة ، وإبداعها لا يقوم على « العقل » وحده ، بل على « الحدْس » أيضاً ، أو بمعنى آخر :

يبزغ فجر الاستعارة فى أثناء لحظة الكشف التى تتم عبر رؤية زمنية تلمح وحدة المنبع بين طرفيها ، وإن اختلف المصب ، ثم يتجلى دور العقل فى إحكام الصياغة ، فنعبر من خلال الحسّى إلى الخيالى فتضحى بلاغة الصورة الاستعارية راجعة إلى أنها تعبر عن تمثل خيالى .

قصارى القول : إن الاستعارة بنت « الحدس » ، أو بمعنى أدق ، وبتعبير « ريتشاردز » تمثل الجوهر الدقيق للّغة الحدسية Intuitive language (٢) .

---

(١) الأسرار ، راجع ٢٣٧/١٢٧/١٠٩ .

(٢) ريتشاردز : العلم والشعر ص١٠١ .

والحدس ضرب من المعرفة الثاقبة ، والبصيرة التى لا تعتمد على الانتقال الاستنتاجى ، أو هى - بتعبير الراغب الأصفهانى - « معرفة تجئ بلا فكر ولا قصد » . (راجع الصورة الأدبية ١٤٠) .

و « الحدس » تعاطف يتجاوز المشابهة ، ولا يتقيد بها ، وعلى هذا لا توصل الاستعارة فكرة تقريرية كما قلنا ، وإنما توصل انفعالاً ، وتوحى بكثير من المعانى والمشاعر مما يحدث هزة انفعالية ، وإحساساً بالجمال تنشط له النفس ، ويعمر به القلب ويتوجه السلوك ، إذ نجد أنفسنا كما يقول « ريتشاردز » أمام طرفين يشبهان رجلين يمثلان معًا ، ونحن لا نفهم هذين الرجلين فهْماً أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس أحدهما (١) .

من هنا يُصبغ تفكيرنا بصبغ ينزع إلى إعلان الحدث على الشيئية المستقرة الجامدة (٢) .

ذلك لأن المجاز سلوك لغوى ضرورى لتنمية إمكانات التعبير ، وتجديد طرائقها ومنه تبدأ الوظيفة الفنية للغة ، إذ يزيل الرتابة من الأشياء ، ويكشف عن علاقات جديدة من عناصر الحياة ، ويثير التأمل ، وينشط الشعور بالنضارة والبكارة ، ويعيد الكائن البشرى إلى مكانه من العالم ، وصلته العميقة بكل مظاهره ، وظواهره .

من هنا لم يعد المجاز بديلاً لفكرة مجردة ، كما أنه ليس شرحاً لها ، إنما هو عالم جمالى على أنقاض عالم رث مبتذل ألفته العادة ، فعاد لا يلفت الانتباه ولذلك تتحدد العلاقات به من خلال المستوى الروحى ، والعقلى ، وتنوع التجارب وعمقها ، تجارب الحياة ، وتجارب القراءة ، ودرجة الارتباط بالواقع ، والقدرة على تجاوزه إلى « واقع » أكثر رحابة وعمقاً ، هو الواقع التأملى الفكرى .

وعلى هذا فإن جانبًا مهماً من قيمة المجاز ، ومن خواصه المميزة له على الكلام الذى لا مجاز فيه أن فيه القدرة على تقويض الحائط

---

(١) د. ناصف : الصورة الأدبية ص١٤٤ .

(٢) السابق ص١٥٠ .

بين الحقيقة ، والخيال ، وبين الذات والموضوع (١) . قيمتها فى إدراك الجانب الفردى من التجربة واكتشاف العالم الداخلى للشاعر :

نعم ، إن للاستعارة الناجحة مذاقاً خاصاً ، وأثراً جمالياً تنشط له النفس ، ذلك إن من أهم وظائفها إدراك الأشياء ، والإحساس بها ، والالتحام بعالمها مما يجعل طرفيها المتباينين يدخلان معاً ممتزجين فى مجال إدراكى واحد ، لا يتعلق بالبصر أو بغيره من الحواس ، وإنما يرتبط بمنطقة الشعور الإنسانى مما يثير انتباه العقل ، ويزيل عنه غشاوة الإلف ، فترى من وراء ذلك حيوية العالم وجدته والإحساس باتساع المعنى نافذاً من الروح وإليها ليدرك الإنسان عن طريق الروح ما يعجز عن إدراكه بوساطة العقل وحده ، أو الحواس وحدها.

أما عن إدراك « التشابه فى التباين » فهو منبع الاستعارات ، وهذا التشابه المكتشف يشبع الحنين إلى النظام والكمال ، وهذا مصدر لذة كبرى تحققه الاستعارة ، فهذه الصلة الروحية بين الأشياء الساعية إلى التوحد فى مخيلة الإنسان تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنسانى فى اكتشاف النظام فى العالم الخارجى ، وبناء استعارة جيدة يعنى جزءاً من تطلع العقل إلى اسباغ النظام على ما حوله ، وقدرته على التأثير فيه ، وهل هوذا معنى العلاقة ، « فالعلاقة نفسها معنى وهو معنى تبادلى » (٢) .

---

(١) ولعل هذا مما يفسر لنا مناداة الشاعر القديم الأطلال والآثار ، فما كان هذا ومثله إلا صادراً من لاوعى الإنسان ، وتجربته الأسطورية مع كل مظاهر الحياة ، وإحساسه بأن الكون طوع يمينه يسيطر عليه بالكلمات متوقعاً بيقين أن يكون لها أثر الفعل .

(٢) د. محمد حسن عبد الله : راجع الصورة والبناء الشعرى ص١٥٦ ، وراجع لسيسيل داى لويس كتابه « الصورة الشعرية » ص٤٠ .

نستطيع القول إذن بأن وظيفة الاستعارة لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية ، كما أنها ليست شرحاً ، ولا توضيحاً ، وليست تقوية ولا تدعيماً لمعنى نثرى ، وإنما تبدو قيمتها فى الحقيقة فى أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلى للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز ، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ ومن هذا المنطلق عدت الاستعارة من وسائل الإدراك الخيالى بوصفها تعبيراً عن ملاحظ متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر (١) .

لذلك فقد تجلّت قوة الخيال الاستعارى فى إدراك الجانب الفردى من التجربة أو فى استكناه موضوعية الأشياء والتغلغل فى أبعادها ، وقد تتكشف كما يقول « هولم » فى أن العقل يقبض على الأفكار المهمة للقصيدة ، ويوّحد بينها فى وقت واحد ، ويعدل علاقات الأفكار بعضها ببعض ، وعمله على هذا أشبه ما يكون بحركة الثعبان التى تسرى فى جميع أجزاء جسده على الفور تتبدى أفعالها الحرة فى شكل التواءات تتحرك فى وقت واحد صوب اتجاهات متضادة (٢) .

وفى ذلك كله يتحدث ناقد معاصر عن الاستعارة قائلاً :

الاستعارة تقرب بين حقيقيتين بعيدتين احداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجرّدنا من أى علاقة يمكن فهمها ، فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية ، وربما هى التى تتضمن الأداة المثلى فى المعرفة الشاعرية (٣) .

---

(١) انظر العلم والشعر لريتشاردز ص١٠١ .

(٢) راجع مشكلة المعنى للدكتور ناصف ص١٠٥/١٠٦ .

(٣) جان برتلمى : « بحث فى علم الجمال » ترجمة أنور عبد العزيز ص٢٩٤ – دار نهضة مصر ص٧٠ .

ويقول « ماكس بلاك » :

في الاستعارة نستقبل شيئاً ثانوياً يجعلنا ننفذ ببصيرتنا داخل شيء آخر رئيسي ، ومثل هذا الاستعمال يبدو من العمليات المميزة للعقل ، وهو يلتزم معرفتنا بكلا الشيئين في الوقت نفسه ، ولكنه لا يمكن أن يختزل إلى مجرد مقارنة بينهما » (١) .

معنى ذلك أن الاستعارة عندما ترد في الشعر تكون لها قيمتها ، فهي عندئذ الوسيلة الوحيدة التي يستطيع الشاعر عن طريقها أن يقول ما يقول ، « ولن تصلح كلمات الحديث العادي المباشر على الإطلاق ، مهما كان قدرها من الإحكام والانتظام ، لن تصلح لتحقيق ذلك ، لأنها تحجب تفرد مضمون رؤيا الشاعر ، وتسحق تميّز هذا المضمون » (٢) .

لذلك كان من وظيفة الصورة مما يحدد قيمتها نفاذها إلى جوهر الإنسان وباطنه بما هو إنسان ، وبذلك تتجاوز قدرة التاريخ الذي يكشف عن الناس ، وهذا معنى ما قاله « أرسطو » من أن « الشعر أسمى مرتبة من التاريخ ، لأنه أميل إلى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات » (٣) .

---

(١) Max Black : Models and Metaphors, 46 .

(٢) ايرول جنكنز : الفن والحياة – ترجمة أحمد حمدي محمود ص٢٧٩ .

(٣) الشعر لأرسطو : ٦٤ – معنى هذا أن « أرسطو » يحدد الفرق بين « الفن » ، « والتاريخ » ، أو بين الفنان والمؤرخ ، فعمل المؤرخ تدوين الحوادث التي وقعت فعلاً ، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التي يحتمل وقوعها ، فينظم الحوادث نظماً يسبغ عليها صفة إنسانية عامة ، لا فردية خاصة ، صالحة لأن تقع لكل الناس أو لأكثرهم ، ذلك لأن عمل الفنان لا يرسم أشخاصاً معينين لا نقابلهم إلا مرة واحدة في العمر ، بل يرسم نماذج بشرية مستخلصة من آلاف الناس ، وبمعنى آخر :

قد يقرأ الفنان التاريخ مثلاً ، فإذا به يلمح في أشخاصه أو عصوره شخصاً ، أو عصراً بمميزاته الفريدة ، فيأخذ في تصوير هذا الشخص أو ذلك العصر ، وهو –

نعود فنقول : إن نقطة البدء ينبغى أن تكون هى الاستعارة ، لأننا فى الاستعارة لا نعبر عن شئ يمكن التعبير عنه بدونها ، وبدونها لا نستطيع أن نقول : إن الشاعر عدل عن الإشارة أو الحقيقة أو المعنى الحرفى ، وإن ربط التشابه الحسّى بين طرفيها بجوهر الشعور شئ لابد منه لكى تكون أداة تعبير ناجحة وحية .

وها هوذا السبب الذى دفع عالمًا ذكيًا مثل « ابن خلدون » فى مقدمته (١١٠٤) إلى أن يُعدَّ الاستعارة أصلاً فى تعريف الشعر ، إذ قال : « الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة ... » .

إن صاحب هذا المذهب حديثًا محذراً من التكلف فى صياغة الصور هو « أندريه بريتون » الذى يرى أن التكلف يقضى على الدلالة الشعورية للصور ويقضى على الأصالة .

يقول « بريتون » فى الصورة السريالية :

« الصورة الأدبية السيريالية تشبه تلك التى تمر فى خيال الثمل، تأتيه تلقائيًا ، وتفرض نفسها عليه قسراً ، فلا يستطيع عنها حولاً ، ويقتنع العقل ابتداءً بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد فى معرفته ، وتبدو الصور فى مجراها الطبيعى

– إذ يفعل ذلك لا يقص علينا تاريخ الشخص أو ذلك العصر متمشيًا فى تصويره مع دقائق الوثائق التاريخية ، ولكنه يصنع ما يصنع من اختيار وترتيب ، وفقًا لرؤيته هو بحيث تنتهى العملية الفنية إلى صورة فريدة لا تكرار لها ، وعندئذ نقول : إن هذا الأديب يصور الحياة ، وما تصوير الحياة ، إلا محاكاة الحياة فى تفريد كائناتها بمميزات وخصائص تجعل الفرد فريدًا لا يشبهه شبيه آخر ، ذلك كله فى اطار هذه الرؤية الجمالية الفنية الصادقة المبنية على الانفعال ، والوجدان ، والتخيل المبدع .

معنى ذلك أن الشاعر لا ينقص من شاعريته أن ينتزع موضوعه من واقع التاريخ إذ إن بعض الأشخاص ، والأحداث التاريخية فى أى عصر من العصور قد تكون واقعة فى نطاق ما هو محتمل ، والممكن هو الذى يقنعنا ويرضينا .

الذى يصيب المرء منه ما يشبه الدوار، كأنها عجلة قيادته الفكرية(١).

إن السبب فى هذا أن السيريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق فى هذه الصور ، لأن المنطق كالعلم يقف عند حدود ظواهر الأشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس ، لذا تريد السيريالية أن يكشف الشاعر بالاستعارة مثلاً عن حالات النفس الحالمة ، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام (٢) .

فصور الأحلام لها ظاهر ، ولكن لابد من تأويله بباطن يشف الشاعر عنه ، ولهذا فهى تكشف أحياناً عن الصور الغامضة للنفس فى دقتها وسذاجتها ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور حتى تترجم بالكلمات والاستعارات عما لا يدرك .

وممن تنبه إلى ذلك من نقادنا المحدثين الأستاذ « عباس العقاد » (٣) ، والدكتور « عز الدين اسماعيل (٤) . ، يقول الأستاذ « العقاد » :

ما ابتدعت صور التشبيه والاستعارة لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها ، وإنما ابتدعت لنقل الشعور بها من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه ، وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه ، واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً ، وصفوة القول :

---

(١) النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى ص٤٠٩ .

(٢) راجع التفسير النفسى للأدب – ٨٩ .

(٣) فى الديوان ص١١٩ .

(٤) راجع التفسير النفسى للأدب (ط. دار المعارف) ٨٩ ، ٩٠ ، ٨٢ ، ٧٤ .

« إن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدر أعمق من الحواس ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس ، فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ، ووجدانا تقود إليه المحسّات فذلك شعر الطبع الحى ، والحقيقة الجوهرية » (١) .

معنى ذلك أن الشاعر يحاول أن يقيم جسراً بين الطبيعة والعالمين ، حتى ينقلنا إلى عالمه الشعرى الذى يذكرنا بأوّليات اللغة أو ينقل عالمه الشعرى إلينا ، والجسر الذى تعبر عليه هذه المحاولة هو « الاستعارة » ، يقول : « داى لويس » Lewiss :

« العالم الشعرى عالم صناعى بالطبع ، ولكنه ذو معنى لنا بقدر ما يكون لقصيدة ما بفضل نماذج صورها من توافق مع النموذج الذى نسميه العالم الحقيقى ، والاستعارة هى الوسيلة التى يصبح بها ذلك التوافق معلومًا للمتذوق ، ولكنها تصنع أكثر من ذلك ، إن الصورة الشعرية تخبرنا أن هناك نموذجاً فى العالم الشعرى أيضاً يختلف عن هذا الذى فى الواقع (٢) .

إن هذا الجانب من جوانب وظيفة الاستعارة ومكانها فى العمل الأدبى يشير إلى أنها الركن الركين فى بناء الشاعرية ، وتصور الشاعر لمسيرة عمله الفنى لا يكون إلا من مدخل استعارى على هذا النحو .

هذا – وإذا كان التعبير الفنى يحقق الاندماج بين « الشعور » ، « واللاشعور » ، أو بين ما هو « عملى » ، وما هو « خيالى » مما يعطى إحساساً خفيًا بالرضى ، مما يحقق الانطلاق والتحرر فى

---

(١) الأستاذ العقاد :

(٢) راجع . Lewiss (pay) : The poetic image p. 28 .

قالب منسجم ، فإنى لا أرى غير الاستعارة البوتقة التى يتم فيها هذا الاندماج والربط الوثيق ، وبما أنها لب التصوير الأدبى بوصفها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى ، فبمجرد هذا الذوبان ، والاندماج ينبثق عالم جديد من الإمكانات مما يشارك فى المعرفة الإنسانية ، لأن الاستعارة بهذا تخرج إلينا جزءاً كبيراً من المجهول الرابض فى الأعماق البشرية ، وبالتالى تصبح مجالاً لخلق قوالب فنية جديدة ، بظهور القوالب الجديدة تظهر إمكانات جديدة مما يؤثر فى خصوبة العمل الفنى .

إن الذوبان بين الشعور واللاشعور ، بين « الذات » « والموضوع » ، على هذا النحو يوحّد بين مستويات الإدراك الإنسانى ، مستوى الإدراك « الحسّى » (من الناحية البصَرية ، والسمعية مثلاً) ، ومستوى الإدراك « الوجدانى » ، ومستوى الإدراك « الفكرى » ، وهكذا تتحد الآلية بالانفعال بالتفكير فى وعاء الاستعارة ، وهذا ما يفرق بين تصوير الطبيعة كما هى والعمل الأدبى بما احتوى من صور شعرية فيها مدلولات الفن وأبعاده فى صياغة الوجدان وتشكيل الانفعال .

ولما كانت الاستعارة تقوم بهذا المزج ، ولما كان اللاشعور هو محتوى الانفعالات الإنسانية ، فإنى أرى الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية ، بما تحمل من هذه الانفعالات ، وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفنى وبالتالى فهى تكشف عن الطبيعة الحقيقية للإنسان بما هى صدى للاشعور ، إذ إنها بنت الحدس .

وجدير بالذكر أنه فى أثناء عملية المزج هذه تكشف الصور عن الانفعال الذى سبق أن تحدثنا عنه ، وبالتالى تخلُقه ، والانفعال يجذب إليه المزيد من الصور المتجانسة والتى تعبر عنه ومن هنا كانت

الاستعارة بتفاعلها مع السياق ، وباتحادها مع بقية الصور هى الوسيلة الوحيدة للكشف عن انفعال الشاعر ، وعلى ذلك فإن هذا الانفعال هو الوسيلة الوحيدة التى تتخلّق بها الصورة وتتشكل ، لذلك رأينا « بريسكوت » يركز على الجانب الانفعالى فى الاستعارة صدد حديثه عن العلاقة بين طرفيها ، إذ قال :

« يتقدم العقل البشرى من ملاحظة العلاقات والتشابه إذ يرى العقل فى البداية الأشياء فى حالة تفردها وعدم ارتباطها ، ثم يتعلم العقل كيف يربط شيئاً بآخر كى يحصل على شئ جديد » (١) .

وبعامة - فإن هذا العالم يقوم - شعرياً - على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال ، بين الذات والموضوع ، أو بين الشعور واللاشعور ، بين طرفى النفس ، وبهذا وحده صارت الاستعارة دعامة التصور الشعرى وجزءاً أساسيًا فى بنائه ، فحيث يُزاوج عنصر بعنصر آخر فإنه يبرز الإمكانية الكامنة فى كلا العنصرين معاً مما يحدث توافقاً بين طرفى النفس ، الذات والموضوع ، لذلك نرى الناقد سيسيل داى لويس يقدم سؤالاً مهماً إذ يقول : لما نُستثار بالاستعارة والتشبيه ؟ ، لماذا تمنحنا لذة ؟ - والجواب عنده قسمة بين الذات والموضوع ، سواء اكان ذلك فى مجال الإبداع أو التلقى (٢) .

من هنا رأينا « كولردج » يلح دائماً على أن اللغة الطبيعية للانفعال هى اللغة المجازية ، أى لغة الصور الاستعارية ، كما انه يعرف الفن بأنه اللغة التصويرية للفكر ، ومعنى ذلك ان الانفعال هو مضمون الصور ، كما أن الصور هى شكل الانفعال ، وكلاهما

---

(١) Prascot : The poatic mind : p : 250 (poritain 1958) .

(٢) راجع الصورة والبناء الشعرى ص٥٩ ، ١٥٧ ، ١٣٢ ، وانظر الإحالة فيه إلى مرجع « لويس » « الصورة الشعرية » ص٢٩ .

متصل بالآخر اتصال الروح بالجسد فى علاقة عضوية حية .

لذلك فالاستعارة تعبر عنا بالقدر الذى تشكلنا وتصوغنا فيما نعبر عنه ، كما يقول العالم الفرنسى المعاصر « باشلار » (١) .

وعلى ذلك يتأكد لنا أن قالب الاستعارة ليس إطاراً خارجياً للعمل الفنى ، بل هو كيانه نفسه ، وتعبيره الذى يحدد مضمونه ، أو بعبارة أدق يحدد النمو الداخلى لهذا المضمون ، بل إن مجموع الصور الشعرية فى القصيدة تعبر عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة (٢) .

وانطلاقاً من هذا التصور يتحدث النقد المعاصر بإفاضة عن حالة التوازن والاعتدال النفسى التى تصاحب وتعقب قراءة الآثار الأدبية التى تستعمل لغة مجازية رُفيعة المستوى ، إنها تعيد الإنسان إلى صلته الحميمة بالأشياء ، وبالكون ، وتمنحه القدرة السحرية الأسطورية التى كانت لأجداده فى العصور البدائية حين توحدت الكلمة والفعل ، وتؤكد معنى النظام والوحدة بين الأشياء حين يضعها فى علاقات ، ويعرضها فى حلة جديدة ، ومن موقع فريد .

ثم إن إدراك التشابه من خلال الروابط الحسية للتشبيه والاستعارة مما يخلق أعمق المتع لأنه يشْبع حنين الإنسان إلى النظام والكمال ، لذلك كانت الصورة الشعرية هى الفعل الإنسانى الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حى أو كان حياً (٣) .

---

(١) الدكتور محمد الكردى : نظرية الخيال عند « جاستون باشلار » عالم الفكر ع٢ سنة ١٩٨٠ ص٢١٦ .

(٢) راجع التفسير النفسى للأدب للدكتور عز الدين اسماعيل ص٧٦ .

(٣) راجع لسيسيل دى لويس « الصورة الشعرية » ص٤٠ .

من هنا رأينا « رولان بارث » يقول : « الأسلوب ليس أبداً أى شئ سوى الاستعارة » [1] .

معنى ذلك أن الصور الاستعارية وحال الشاعر الانفعالية تعزز كل منهما الأخرى مما يفتح لنا فرصة المشاركة فى التجربة ومما يجعل الصورة مؤثرة ، وعندما تكون كذلك تصبح موحية ، ومع الإيحاء ينطلق خيال القارئ أو المتذوق إلى حيث الجدة والطرافة فى عالم جديد ثرى بالرؤى والمشاعر .

من هنا فليست مهمة التشبيه والاستعارة وغيرها من الصور فى داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده فحسب ، إنما مهمتها أن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشئ الذى يصوره لنا ، وفى ذلك ابتعاد بها عن الشكلية والتقليد الذى يضعف الصورة ، ويقف بها ، عند حدود حسية معينة دون ربط الحس بجوهر الشعور والانفعال والفكرة فى الموقف الشعورى الذى يعيشه ، فبقوة الشعور وتيقظه وعمقه ، واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه .

لذلك فالمجازات والتشبيهات والاستعارات ليست غاية فى ذاتها ، إنما هى غاية لمعان تصور انطباعات روح الكون فى خيال الأديب ، ولكل أديب انطباعاته ، وكذلك لكل أديب استعاراته ومجازاته بحيث نستطيع القول : بأنها صورة نفسه وما انعكس عليها من روح الحياة ، « ومن هنا نستطيع أن نفهم العلة فى سقوط الأديب حين يعيش على الصور القديمة التى ابتكرها سابقوه من الأدباء ، لأنه بذلك لا ينظم فى سلك الأدباء الكبار ، وإنما ينتظم فى سلك الببغاوات التى

---

(١) عن الخطيئة والتكفير للدكتور عبد الله الغذامى (ط١) النادى الأدبى بجدة - السعودية سنة ١٩٨٥ ص٢٥ .

تعيش على ترداد ما تسمع دون أن تبتكر شيئاً جديداً » (١) .

أى أن قيمة « الاستعارة » تتحدد بما فيها من إضافة وابتكار نتيجة الاستجابة الانفعالية للأديب ، ومن هنا كانت الاستعارة سمة رئيسية من سمات العبقرية الأصيلة ، من أجل ذلك قال أرسطو :

« إن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولايزال من أعظم الأشياء لأنها الشئ الوحيد الذى لا يلقن ، وهى أيضًا سمة العبقرية الزصيلة ، حيث إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسى لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة » (٢) . مما يمكن أن تقف عليه مخيلة الشاعر الأصيل ، وهو ما يجعله ليس مجرد ناقل من الطبيعة ، بل يجعله مبتكراً مضيفًا الجديد دائماً ، ونستطيع أن نلمح هذا الجديد دوماً فيما يمكن أن يخلعه الشاعر من إحساسه على صوره ، واستعاراته بما يعبر عن تجربة حية نابضة ، وإذا أمكن تحقيق ذلك تحقق الغرض الذى يرمى إليه فن الأدب ، وهو التعبير والتصوير ، والتوصيل ، وعن طريق هذه الصور والألفاظ المركزة إلى أقصى درجات التركيز يستطيع الشاعر التعبير عن تجاربه الصرف .

إن الاستعارة الطريفة التى نلمح فيها إحساس الأديب مركزاً من وسائل الإيحاء ، لذا فالإيحاء أوثق اتصالاً بالاستعارة الجيدة ، وهو الذى يمكن أن يميزها عن كثير من الصور ، ولم لا ... ؟ وهى لغة الشعر ، ثم إن الإيحاء عنصر ضرورى لإيصال التجارب منظمة هادفة ، ولقد حق « لأبركرومبى » أن يقول :

« لابد للفن الأدبى أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد إيحاء » ،

---

(١) د. هدارة : مشكلة السرقات ٣٨٦ ، وراجع موضوع الأصالة والتقليد فى كتابه (مقالات فى النقد الأدبى ص٥٠ – ٥٥) .

(٢) جون مدلتون مرى : الاستعارة . مجلة المجلة ترجمة د. المسيرى ص٤٣ .

وإن أسمى ما يصل إليه فن الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظى من القوة والسيطرة ، وبعد المدى ، والحيوية ، والدقة بمكان عظيم » (١).

لذلك حق « لجون كوين » أن يقول عن بناء لغة الشعر ، ودور الاستعارة فى هذا البناء :

« الاستعارة « الشعرية » هى عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تمَّ من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى » (٢) .

هذا ويعزو « جون كوين » ذلك إلى أن الاستعارة ليست مجرد تغيير فى المعنى ، إنها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى مروراً من المعنى الذهنى إلى المعنى العاطفى ، ولهذا فإنه ليست كل استعارة بشعرية ، ولهذا أيضًا توجد الاستعارة العلمية عندما نسمى « الإلكترون » الكوكبى ، فإن المعنى الاستعارى لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمى إلى المعنى الإشارى للكلمة ، فبدءاً من المعنى الإشارى العام لكلمة « كوكب » ، وهو الجسد الفضائى الذى يدور حول الشمس أخذنا جزئيات « جسم ... يدور حول ... » وهنا لم تتعد الاستعارة المحيط الاشارى النثرى ، لا الإيحائى الشعرى ، وعلى هذا، فالمعنى الإشارى هو الذى يوجد فى القاموس ، فالكلمة تعرف حسب خصائصها الإدراكية ، والخصائص العاطفية الإيحائية لا تجد لها فى القاموس مكاناً إلا من خلال ، « المعنى المجازى » عندما تكون الكلمة مستعملة فى استعارة شعرية .

لذلك « فالإشارة » تميز رد الفعل « الإدراكى » ، « والإيحاء » يميز ردَّ الفعل العاطفى ، ومن هنا كانت وظيفة النثر إدراكية ،

---

(١) لاسل ابركرومبى : قواعد النقد ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٦ .

(٢) جون كوين : بناء لغة الشعر – ترجمة د. أحمد درويش ، مطابع الأهرام ص٢١١.

ووظيفة الصورة الشعرية إيحائية ، ومن أجل ذلك قال « ڤاليرى » :

« هناك مظهران للتعبير اللغوى ، نقل « حقيقة » ، وتوليد « عاطفة » ، والشعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين » .

ثم إن هناك فارقًا بين العاطفة الشعرية التى تضاف إلى جعل الموضوعات (موضوعية) ، والعاطفة التى تحمل على الذات (ذاتية صرف) ، فالحزن الحقيقى مثلاً تجربة تخوضها الذات ، على طريقة « أنا أكون ... » ، وعلى أنها تغيير فى حالاتها هى يبقى العالم سببًا خارجيًا لها ، لكن الحزن الشعرى فى مثل، « سماء الخريف حزينة » - كما أنها رمادية ، على العكس من ذلك يلتقط على أنه خاصية للعالم ، أى أنها صفة « موضوعية » لا ذاتية بالمعنى المحدود .

لذلك نجد « ميكل دوفون » يقول :

الإحساس هو أن أجرِّب مشاعر لا بوصفها حالة من حالات ذاتى، ولكن بوصفها خاصة متصلة بموضوع ، وعلى هذا تكون الصورة الاستعارية وسيلة للوعى بالأشياء وعيًا عاطفيًا وتشكل ما يمكن تسميته بالصورة الفعّالة للموضوع (١) .

ولذلك يحق لنا أن نقول بعد ذلك : إن الذى يميز الفنان الأديب على غيره هو الإحساس الصورى ، وآية ذلك علمه بما تستطيع الاستعارة أن توحى به ، وهذا الاحساس هو نفسه الذى يميز القارئ الذى يتذوق الأدب عن غيره ، لذا فإن دراسة الصور الاستعارية المنتشرة فى ثنايا العمل الأدبى ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءاتها ،

---

(١) راجع هذا كله فى « بناء لغة الشعر » - لجون كوين ، ص٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢١٠ .

ورموزها ، وما عسى أن تشتمل عليه من رؤى شعورية تتوارى من خلف المعنى الظاهرى ، واكتشاف الخيط الذى يصل بين الاستعارات بعضها مع بعض ، ثم بينها وبين غيرها من الصور والرموز ، كل ذلك يمكن أن تكون مفتاحًا إلى إدراك ما تنطوى عليه حقيقة هذا العمل الفنى كله ، ويعين على اكتشاف الموقف الذى يعبر عنه الأديب، أو الرؤية التى يراها للوجود .

من هنا كان الفرق بين الصور التقريرية ، والصور الموحية فرقًا كبيرا ، فالصور التقريرية صور وصفية مقصورة لذاتها ، ومفروضة على العمل الأدبى من أجل التنميق ، والتزويق ، أما الصور الإيحائية فهى على النقيض من ذلك تنبع من طبيعة الأديب ، وتصدر من صميم التجربة التى يكون واقعًا تحت تأثيرها ، وتمثل جزءًا لا يتجزأ من وعيه ، وحالته النفسية والشعورية ، ومن هنا فالاستعارة بوصفها أولى وسائل الإيحاء ومصادره ترفع من حدّة الشئ الموحى به، بل إنها ليست إلا الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية ، وحالات شعورية ، إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة ، لذلك نعود فنقول :

إن الاستعارة هى المحك الرئيسى لعملية الصلة التى ينشئها الفن ، وتصبح العبارة الشعرية عن طريق الاستعارة هى العبارة التى يمكن إيصالها بالفعل .

لذلك حقّ « لجون مدلتون مرى » " Murry " أن يقول :

« إن التشبيه الخلاق أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة الخلاقة ، وهو أكثر محدودية ، أما الصورة الاستعارية فى الشعر فهى أكثر مواءمة له لأن الصورة فى الشعر أساسًا مركبة وموحية (١) .

(١) راجع الاستعارة « لمرى » ترجمة د. المسهرى ص٤٥ .

ولعل كلمات « هربرت ريد » " Read " عن وظيفة الاستعارة وقيمتها ، تضعنا بحق على طريق هذه الفكرة نفسها ، عندما يقول:

إن الكلمات التى تستخدم نعوتاً هى كلمات تستعمل لتحليل مباشر ، فحينما تكون فى أذهاننا صورة مركبة ، ولكى نعبر عن هذه الصورة تماماً ، فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التى تكونها ، (كأى وصف تفصيلى يمكن أن يستعان فيه بالتشبيه أيضاً)، أما الاستعارة فإنها على عكس هذه العملية التحليلية ، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى فى صورة واحدة مسيطرة ، إنها تعبير عن فكرة معقدة ، لا بالتحليل والشرح ، ولا بالتعبير المجرد ، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية ، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى مساوٍ محسوس » [(١)] .

ويمضى « ريد » " Read " موضحًا هذه اللفتة مؤكداً أن اهتمام أرسطو بالاستعارة فى مجال الشعر هو الصواب ، لأن الاستعمال الرئيس للاستعارات شعرى دائماً ، « والقول بأن الاستعارة نتيجة التمعن طلباً لصفة دقيقة هو قول مضلل ، إن الدقة التى ننشدها هى دقة مساواة ، لا دقة وصف تحليلى ، وحيث إن النثر هو من الوصف التحليلى فى الأساس فإنه يبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر » [(٢)] .

هذا – وإذا كان التعبير عن فكرة الأدب ليس من أجل الفكرة نفسها ، بل لأجل إيصال التجارب منظمة بما تحمل من عاطفة وإلهام نفسى مما يمكن أن يصحب حركات الفكر والشعور ومما يحتاج

---

(١) عن الصورة والبناء الشعرى ص١٥٤ وراجع الإحالة فيه إلى Read - (H) - English prose, style - p : 25 .

(٢) السابق ص١٥٥ .

فى سبيل توصيله إلى الذهن إلى إثارة خيال القارئ فإنى لا أرى غير الاستعارة خير أداة لذلك ، لما لها من قوة إيحائية ، ولما يمكن أن تتسع لاحتوائه من عميق التجارب ونبذبات النفس ، ولأنها أولاً وأخيراً خيال شعرى اختص به الأدباء عن غيرهم .

إنها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى فهى تعبر عن ملاحظ متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر ، تعبر بوساطة إدراك مفاجئ لعلاقات موضوعية ، وهى تتميز فى الشعر عنها فى البلاغة والخطابة حيث تقوم على تشابه بسيط أو معرفة منطقية واضحة ، كذلك يميز النقاد بين التعبيرات التى يقوم الرابط فيها على التحليل والمقارنة المحتفى بها ، والتعبيرات التى تقوم على الإدراك الحسّى المثير لعلاقات موضوعية (١) .

لذلك نرى النقاد يتخذون من موضوع الاستعارة مجالاً لشرح وجهة نظرهم فى الموقف الدرامى والعناصر غير المتجانسة ، والتغاير بين الأشياء ، بما هى وسيلة من وسائل الربط بين المتغاير وغير المتجانس ، لذلك كانت الاستعارة وسيلة من وسائل استبصار الحقيقة ، وهذا يعد أكبر علامات الطريقة الاستاطيقية ، ولذا فإن كثيراً من النقاد يحاولون دوماً اكتشاف الاستعارات الأساسية التى يقوم عليها العمل الأدبى ، وليس المهم كما يقول « بيرك » : أن نبحث

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ١٠٧ .

عن تاريخ الفنان ومزاجه ، وإنما المهم أن نبحث ما يعطيه « تكرار » بعض الصور فى أعمال الشاعر من أضواء يكشف بها التحول الذى يدور عليه شعره ، ويمكن بذلك أن نعثر على دلالات خصبة ، إذ عرفنا من خلال التعبير الاستعارى وعبر أثره الفنى الأشياء التى يرتبط بعضها مع بعض فى تفكيره ، وأى نوع من الصور والمشاهد ، والمواقف يساير فكرته عن البطولة مثلاً ، أو اليأس والعزاء ، وما إلى ذلك (١) .

وانطلاقًا من هذا فإن بنْية الاستعارة بما هى صورة من صور تمرد الشاعر على الانطباعات الراكدة تعدّ مفتاحًا مهمًا لشعر الشاعر ، بمعنى أنها تكشف عن اكتمال رؤيته ، كما تكشف أيضاً عن قصورها أو اضطرابها ، أو افتعالها ، من أجل ذلك يجب أن تدرس فى تفصيل دقيق ، فقد تبدو بعض الاستعارات « عقلية » ، أو «سيكلوجية » ، وقد تكون « بلاغية » وربما « رمزية » يطلق عليها اسم المجاز الرمزى ، أى أن دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحوث عدة هى على سبيل المثال ، سيكلوجية الإدراك ، وقصة اللغة ، والاشتقاق، وعلم الجمال ، وعلم الدلالات الشعرية ، وعلم الأنثروبولوجيا . وكل هذه البحوث يمكنها أن ترد ما يعدّ ساذجاً إلى أهميته ، ويمكنها أن تقف على جوانب أساسية فى الشعر عن طريق دراسة الصورة الاستعارية الأوّلية ، والتى يمكن أن تظهر أصالتها فى التعبير عن عالم الحقيقة والتهويم ، وكل ما يهم الإنسان ، كل ذلك يمكن أن يتحقق إذا ما درست تحت ضوء هذه المباحث .

---

(١) السابق ص١١٨/١١٩ – وراجع نظرية الأدب « لأوستين وارين » و « رينيه ويلك » ص٢٤٤ .

من أجل ذلك قلنا من قبل :

إن الاستعارة وسيلة من وسائل استبصار الحقائق الشعرية ، والوقوف على تيارات النفس ، ونزعات الإرادة ، ولو أنها تضيف إلى التراث الثقافي والانفعالي ما لا تضيفه الحقيقة لما أصبحت أداة مشروعة من أدوات المعرفة للمجهول الرابض خلف طيات النفس . وإن خير وسيلة لجعلها كذلك درسها في سياقها ، وإن خير وسيلة لفهم المعنى للشعر هي محاولة « ريتشاردز » حيث يقول :

« إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانات تغذى وتتغذى بإمكانات أخرى ثم إن الذى يحدد هذه الإمكانات هذا السياق ، لأنه الإطار الذى يوجهنا إلى نوع الإمكانات الملائمة ، أى هو الذى يضع أيدينا على نوع المعرفة التى يمكن استبصارها من وراء الصورة الاستعارية ، أو مجموعة من الصور المترابطة المتفاعلة التى تكوّن رؤية معينة مثيرة للانتباه [1] .

إن تكلم الوسائل التى يمكن أن نخضع درس الاستعارة لها أو نبحثها فى ضوئها وسائل تنويرية إلى غاية الاستعارة ومرماها ، وما يمكن أن نلتمسه من ورائها من معطيات تطلعنا على المزيد من فلسفة الانفعال ، والملابسات المحيطة بها ، وترينا المزيد من الكيفيات التى يسهم بها الشعر فى توجيه الحياة ، ومعرفة أسرارها لاستكناه أسرار النفس فى ضوء هذه الصورة التى استطاعت ببراعة أن تتلاقى فيها المعنويات بالمجسدات ، وما إلى ذلك مما ليس بينه رابطة أصلاً

(١) مبادئ النقد الأدبى ٨٩ ، ١٩١ - وراجع تحليل د. مصطفى ناصف لأبيات « كثير عزة » - « ولما قضينا من منىً كل حاجة » .. حيث يثبت من خلاله إمكان استعمال الاستعارة منبهات ترابطية إلى معنى آخر معتمداً على قول « ريتشاردز » : « إن الدلالات يتشرب بعضها من بعض » . (راجع نظرية المعنى ص٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧) .

فى عالم الواقع ، إن الإنسان جزء من هذه الحياة ، وبدراسة عمقه الشعورى عن طريق هذه الصور يوصلنا إلى جانب كبير من أسرار صلته بالكون وبنفسه ، وبالآخرين ، وبعواله المحيطة به على مدى رحب واسع .

ذلك الذى دعا « جون ديوى » إلى القول : « بأن الاستعارة فى الشعر بمثابة التجاء إلى الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة ، وقد يتخذ التعبير اللفظى صورة الاستعارة أو المجاز ، ولكن هناك فيما وراء الكلمات فعلاً من أفعال التقمص الوجدانى لا مجرد تشبيه عقلى صرف ، والملاحظ فى كل هذه الحالات أن هناك موضوعاً متجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجئ فيحل محلّ هذه الانفعال ، وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلاً من الملاحظة المباشرة » (١) .

الاستعارة إذن لغة عالمية ، وعالمية المعنى لا تتم بالتعريف والتحديد وإنما تتم بوساطة التجسيم ، والاستعارة خير وعاء لهذا التجسيد (٢) .

فالشعر كما يقول « مالارميه » يُجبر نقص اللغات ، وهو لا يفعل ذلك إلا إذا قام على « التجسيد » (٣) .

---

(١) جون ديوى : الفن خبرة ص١٣٢ .

(٢) كولردج : سلسلة نوابغ الفكر العربى لد. مصطفى بدوى ص٦٢ .

(٣) راجع لجون كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق د/ أحمد درويش ، مطابع الأهرام ، سنة ١٩٩٠ ، ص١٠٩ .

من أجل ذلك ، فالشعر هو المكان الذى تلتقى فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف [(١)] .

أو ليس هـذا الذى قلناه مما يفسّر لنا استعارة المحسوس للمعقول ، إنه عمل خلاق يجمع الأفكار جميعاً فى حزمة واحدة بعد تشتتها ووجودها ناقصة ، إذا ما كانت وحدها غير ملتئمة مع غيرها مما يوضحها ، ويجبر نقصها ، وهى متفرقة هنا ، وهناك بغير جامع يجمعها ، أو مناسبة تضمها .

لقد اعترف « صمويل تايلور كولردج » بأهمية طريقة « العالم المجسّد » أو « الكلى المحسوس » ، وقد امتد فن « شكسبير » الذى يجمع ، يوحّد بين المعنى الكلى ، أو العالمى والجانب المادى الخاص ، وهذه الطريقة متميّزة من التشبيه ، و « الاستعارة » الذى ينزل فيهما الخاص المجسّم منزلة المشاهد ، وينظر إليه على أنه نموذج لهذا الجانب الكلى العام [(٢)] .

تفسير ذلك : أن الشاعر لا يقوم بوضع الكلمات ، والأوصاف الدالة على مشاعره ، وأنواعها ، وإنما يقوم بالتعبير عن خصوصية كل شعور يمرّ به ، وهذه الخصوصية فى الشعور لا يمكن أن تقوم بنفسها ، ولكنها تقوم بالتعبير عنها ، « فإن الشعور لا يكون خاصاً إلا بتعبير خاص ، والطريقة الواحدة التى تعرف بها مشاعرنا لدى الآخرين هى تخيلها ، أو تجسيمها ، أو التعبير عنها بالكلمات ، وما إليها مما يدرك بالحواس » [(٣)] .

---

(١) السابق ص٣٤ .

(٢) د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث ص١١٦ .

(٣) د. عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى ص١٠٠ .

إن خير وسيلة لذلك هى « الاستعارة »، لذلك حقّ « لجون مرى» أن يقول :

حاول أن تكون دقيقًا فى وصف انفعالك ، وحينئذ فسوف تجد نفسك مضطرًا أن تستخدم الاستعارة (١) . إذ إن الاستعارة أداة التعبير عن الانفعال الخاص دون الوقوع فى أسر التعميم والبوح المباشر ، ذلك البوح الذى يتعارض مع موضوعية الذاتية ، تلك الموضوعية التى تمثل المواقف بالطرق الفنية الخاصة مما يثير فى نفوس القراء أحاسيس وأفكارًا بالإيحاء لا بالتصريح .

أو بمعنى أخر :

إنها أى « الاستعارة » كسب تعبيرى إيجابى للكلام يعبِّر عن « طبع » الشخص الذى يستعملها ، ومن ثمَّ « تكون ابتداعا لا شعوريًا يعبر عن أعمق النزعات عند الشاعر ، ثم إنها أيضًا ابتداع شعورى واعٍ من التفنّن الرفيع الذى يعمق التأثيرات ويغيرها ، أو يوحى بها » فيما ذهبت إليه « كارولاين سبيرچن » (٢) .

قيمة التجسيد والتشخيص فى الاستعارة :

من أجل ذلك « فلن نستطيع أن نكشف كشفًا تامًا عن لب « التشخيص » والتجسيد ، ذلك أن التشخيص صفة تتسرب فى كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة فى أنفسنا فى شكل غامض ، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة (٣) .

---

(١) Murry : The proplem of style / 25 " Try to be precese and then you will be bound to be Metaphorical " .

(٢) ستانلى هايمن : انظر النقد الأدبى ومدارسه الحديثة : جـ١/٢٠٢ ط. (١٩٥٨) .

(٣) Richards (I.A) / Practical criticism 200/201.

ذلك أن التشخيص والتجسيد ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز ، وقد عزا إليه « ريتشاردز » الفضل فى تجنب اندثار الدوافع الانفعالية وتبددها (١) .

ذلك لأن التجسيد و « التشخيص » يتعمقان بناء اللغة وضمائرها ، وأفعالها ، وصفاتها التى ترد علينا ورودًا طبيعيًا لا شُبْهة فيه من صنعة أو اناقة ، ولعل أهم ما ينبغى أن يحرزه التجسيم الثبت رسوخ الإطار العاطفى ، بحيث نتجاوز عتبات الحسّى والمعنوى ، ونكتفى بمقولة لا هى حسية ، ولا هى معنوية خالصة ، وإنما هى الدنيا السحرية التى تجمع بين الظاهر والباطن ، الحسّى والمعنوى ولم لا ؟ ولقد كانت قضية « التجسيد » من القضايا النقدية والبلاغية المهمة عند شيخ البلاغيين عبد القاهر ، وضعها فى قلب النظرية الأدبية والنقدية العربية ، بل ووضعت فى قلب كل الحوارات والجدل الذى عاشه نقد القرن العشرين ، كما يقول الدكتور عبد العزيز حمودة .

إن موضوع « التجسيد » الذى يحققه الاستخدام المجازى الخاص للّغة ، سواء اكان ذلك عن طريق التشبيه أو الاستعارة ، تلك التى تحقق دلالة المعقول بالمحسوس هو ما يكشف عنه كلام عبد القاهر :

« إن ما يقتضى كون الشئ على الذِّكر ، وثبوتَ صورته فى النفس أن يكثُرَ دورانُه على العيون ، ويدوم تردّده فى مواقع الأبصار، وأن تُدركه الحواس فى كل وقت أو فى اغلب الأوقات ، وبالعكس وهو أن من سبب بُعْد ذلك الشئ عن أن يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته فى النفس قلةُ رؤيته ، وأنه مما يُحسّ بالفَيْنَة بعد الفَيْنَة وفى الفرط بعد الفرط ، وعلى طريق النُّدرة ، وذلك أن العيون هى التى

---

(١) Richards (I.A) / Practical criticism 200/201.

تحفظُ صور الأشياء على النفوس ، وتجّددُ عـهدها بها ، وتحرسُها من أن تدْثر ، وتمنعها أن تزول .

ولـــذلك قالـــوا : « من غـاب عن الـعين فـقـد غاب عـن القـلب » ، وعلـى هــذا المعنى كـانت المـدارسـة والمناظـــرة فى الـعلوم وكُـرُورها علـى الأسمـاع، ســبَـبَ سلامتها مــن النِّسيان والمانع لـها مــن التفلُّت والذَّهاب » [1] .

وإنـــى لأرى هذا الـكلام يمثِّل أهمـية لافـتة بـالنسـبة للتـصـوير المجازى ، والصـورة الشعرية ، ومبدأ التجـسيد الذى يـجمع بينهـما ، ليس فى البلاغة أو البيان العربى ، أو حتى نظرية الأدب العربى فقط ، بل فى النقد الجديد فى القرن العشرين .

ذلك أن هذا النص يثير عناصر مهمة – كما لاحظ الدكتور عبد العزيز حمودة [2] ، وهـى :

أولاً : أن ناقدنا يرى أن بناء الشئ وثبوت صورته فى النفس يعتمد علـى « دورانه عـلى العـيون » ، ودوام تردده فـى مواقـع الأبصـار ، أى تجسيده حسيًا .

ثانيًا : وربما يـحدث الـعكس ، فـيبـعـد الشئ عن الخـاطر ، ويـندر الإحساس به إلا فى الفرط بعد الفرط ، إذا قلَّت رؤيته .

ثالثًا : ثم إن الـعيـون والتجـربة الـحسيـة هـى التـى تحفظ صـورة الأشـياء فى الـنفوس وتحـفظها من الاندثـار ، والزوال ، ولتـأكيد ذلك كله، يقول عبد القاهر فى موضع آخر : « ليس الخبر كالمعاينة » .

---

(1) أسرار البلاغة (ط. الشيخ شاكر) ص١٦٥ .

(2) الدكتور عبد العزيز حمودة : راجع كتابه – المرايا المقعَّرة – (نحو نظرية نقدية عربية) عدد ٢٧٢ من عالم المعرفة – الكويت – مطابع الوطن – أغسطس سنة ٢٠٠١م من ص٣٨١ – ٣٨٢ .

وهذا كله مما أثار تساؤل الدكتور عبد العزيز حمودة إذ قال :

هل تختلف آراء عبد القاهر هنا عن آراء (ت.س.اليوت) عمدة التحليلين حول التجسيد الذى اعتمد له مصطلحاً نقدياً هو « المعادل الموضوعى » The opjective correlative ؟

إن المعادل الموضوعى كما قدمه « اليوت » هو الأداة البلاغية الإبداعية التى يستخدمها الشاعر حتى لا يقع فى فخ « التقرير » أو التعبير المباشر عن العاطفة ، وبدلاً من المباشرة يبحث الشاعر عن صورة حسية تجسِّد العاطفة وتعبِّر عنها أى تعادلها .

ثم إن القارئ أو المستمع حينما يتلقى هذه الصورة الحسية ، (ذلك المعادل الموضوعى للعاطفة) ، فإنها تثير فيه العاطفة التى يجسدها المعادل الموضوعى أو الصورة الحسية .

ويستطرد الدكتور حمودة قائلاً :

ومن مفردات هذا المفهوم أيضًا أن المباشرة قد تثير فى المتلقى مشاعر قوية ، ولكنها وقتية ، ومؤقتة لا يمكن اختزانها فى الذهن ، أو الذاكرة ، إنما الصورة الحسية المجسدة للعاطفة أو للمعنى فتعلق بالذاكرة وكلما استرجعها المتلقى أثارت فيه المشاعر المرتبطة بها (١) .

وأضيف فأقول :

إن التجسيد الحسِّى للفكرة أو المعنى يدخلنا فى العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر وهو عالم خيالى بديل عن الواقع ، فيه نتجاوز المألوف ، ونعيد تصورنا للحياة من حولنا ، إن الكلمات

---

(١) الدكتور عبد العزيز حمودة : راجع المرايا المقعَّرة (نحو نظرية نقدية عربية) ص٣٨١/٣٨٢ .

حينئذ لا تستخدم فى الجمل الشعرية لذاتها ، ولا من أجل مدلولاتها الحسية الصرف ، وإنما تستخدم للتعبير عن حدس الشاعر ، ورؤيته الخاصة به ، بحيث يتجاوز الدلالة الأولى للكلمة ، ويتسامى عليها ، ليخلق عالمًا آخر يراه أكثر حيوية ، وأبعد دلالة ، وأوفى بحاجات النفس والوجدان ، ومن هنا يتحقق « المعادل الموضوعى » بلغة النقد الحديث .

هذا ، وإذا كانت كل صورة شعرية هى بمعنى ما روحانية على أساس وجود نظام روحى داخل عالم المادة ، فإن التشخيص أو « التجسيد » هو بقايا الروحانية ، ولذلك يخلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة ، إنه نوع من التكييف للحافز الروحانى الذى يحتاج إلى شعراء من نوع خاص . وإننا نرى مبادئ العملية الروحانية أيضًا من خلال جميع القصائد المعاصرة التى تبحث عن صور شعرية فى حياة شوارع المدينة ، وفى المعامل ، والمختبرات ، وساحات اللعب ، وساعات العمل [١] .

من هذا المنطلق ، اهتمت النظرية الأدبية المعاصرة بطبيعة الصور البلاغية ووظيفتها ، ولقد تمَّ تعريف الصور المجازية باعتبارها – بصفة عامة – ، تحويراً عن الاستخدام العادى أو انحرافاً عنه ، فعلى سبيل المثال – وكما يقول جوناثان كيلر – فيما أورده الدكتور عبد العزيز حمودة : إن الشاعر عندما يقول : My love is a read ، يستخدم لفظ rose ، لا لتعنى الوردة ، بل لتعنى شيئاً جميلاً وثميناً red rose ، وتلك هى « الاستعارة » [٢] .

---

(١) راجع لسيسيل دى لويس كتابه : الصورة الشعرية بترجمة ، د. أحمد نصيف الجنابى ص١٢٣ .

(٢) راجع للدكتور عبد العزيز حمودة : « المرايا المقعرة » ص٣٨٥ .

أو ليس هذا الكلام هو نفسه كلام عبد القاهر :

« فأول ذلك أن أنس النفوس متوقف على أن تخرجها من خفى إلى جلّى ، وأن تردّها فى الشئ تعلّمها إياه إلى شئ آخر هى بشأنه أعلم – نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من وجهة النظر والفكر فى القوة ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا : « ليس الخبر كالمعاينة » ، ولا « الظن كاليقين » ، فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس من جهة الاستحكام والقوة » (١) .

ولعل شيخ البلاغة ، هنا يقارن بين معنيين :

المعنى المباشر : الذى تحققه المواضعة اللغوية ، أو استخدام اللغة على الحقيقة .

والمعنى غير المباشر : الذى يعتمد على تحوير اللغة وخروجها عما وضعت له ، أى استخدامها على المجاز .

ولعل الأنس بالمشاهدة هنا ، هى مشاهدة عالم غير العالم الذى نعيشه ، فنشاهد انفسنا ، ونلوذ بأرواحنا ، إنها ومضة « صوفية » محبوبة ، نلحظها فى كلام عبد القاهر ، ونظريته عن التجسيد ، وإيحاءاته ، وعن معنى المعنى ، وعن الصور الحسية التى تجسد العاطفة ، وتعبر عنها أى تعادلها (٢) .

من أجل ذلك يقول الدكتور ناصف :

إننا لا نميل أن تكون المنية فى بيت أبى ذؤيب المشهور :

وإذا المنيةُ انشبْت اظفارَها .·. الفيْتَ كلَّ تَميمة لا تنْفَعُ

---

(١) أسرار البلاغة ١٢١ .

(٢) راجع للدكتور عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ص٣٨٢/٣٨٣/٣٨٤ .

مشبهة بالسبع فى اغتيال النفوس ، ولا نميل إلى أن المنية هى السبع بادعاء السبعية لها ، وإنكار أن تكون شيئاً آخر غير السبع ، ولن نرى أن المكنية هى التشبيه المضمر فى النفس المرموز إليه بإثبات لازم المشبه به للمشبه (وهذا الإثبات هو الاستعارة التخييلية) ، المقام أيسر من ذلك ، فالاستعارة لا علاقة لها مباشرة بالسبع والمشابهة ، وإنما هى العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر ويؤثره على التخييلات الساذجة الأولى التى قال بها « كولردج » ، فقد أعيد تنظيم الإحساس بالمنية والسبع ، وأعطى لهذين العنصرين وظيفة جديدة ، بل ربما يستحيل افتراس المنية نفسه عنصراً آخر متميزاً من ذاك السبع نفسه (١) .

« لقد غاب عن محللى الاستعارة أن العناصر التى يتناولها الشاعر بالتفكيك ، وإعادة التركيب تصبح فعلاً فى الاستعارة جديدة، وإن هذه الجدة المتخيلة ، هى مصدر ما فى الاستعارة من روعة ، إن الخيال - فى الاستعارة - حين يستعين ببعض العناصر الحسية إنما يريد من وراء ذلك غاية أخرى هى التسامى على هذه العناصر ، وخلق مقولة أو عالم خيالى ثان بديل منها ، ذلك لأن وظيفة اللغة ذات الألفاظ ليست أن نقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والإحساسات المباشرة بلحمها ودمها ، إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها وأن تبعث فى الإدراك معنى النسق والنظام » (٢) .

من أجل ذلك فإن المشابهة الموضوعية أو الحقيقية لا وجود لها فى

---

(١) راجع للدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية (ط٢) دار الأندلس لبنان ١٩٨١ ص١٣٥ - ١٣٧ .

(٢) الصورة الأدبية لد. ناصف : ص١٣٧ .

الاستعارة غالباً ، فالاستعارة بنت « الحدس » كما قلنا ، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيّد بها ، وعالم الشاعر فى كفاح مستمر من أجل التوافق فى إطاره الداخلى وعلاقاته بالبيئة الخارجية (١) .

ولم لا ؟ والأمر يزداد وضوحًا إذا ما عرفنا أن العقل فى أثناء عملية التخيل يلتفت إلى الأجسام الحسية ، ليكتشف ما فيها من تطابق حسّى مع الفكرة التى كونها بنفسه أو تلقاها عن طريق الحواس .

من هنا يرتبط الفن بالطبيعة ، أو يتوافق الفكر مع الحياة ، إنه إعادة توافق بين شيئين ، ولكنه أولاً وبصورة نوعية إعادة توافق بين طرفى النفس ، الشعور واللاشعور ، الذات والموضوع ، إنه تنامى الإنسان والطبيعة معاً ، وما هذا التنامى فى رأيى إلا محصلة ارتباط الاستعارة « بالحدس » " Intution " الذى هو – كما قلنا من قبل – ضرب من الاكتشاف القائم على نفاذ الرؤية الروحية للأشياء والظواهر ، لذا فوظيفة الاستعارة ليست وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشئ أو حتى تجسيده ، وإنما إدراكه ، والإدراك غير الرؤية وهذا معناه أن الاستعارة تعيد تنظيم إحساسنا بالأشياء من حولنا وإعطاء عناصر الحياة وظائف جديدة من خلال إقامة عالم خيالى ثانٍ بديلٍ منها .

تتحدد قيمة الاستعارة أيضاً فى أنها قد تحمل معنى « التعليل البلاغى » فى بعض حالاتها فإذا استعير مثلاً لفظ الارتجاف لاهتزاز أوراق الشجر أمام الريح الباردة أو تحت المطر فقيل : ارتجفت أوراق

---

(١) راجع الصورة الأدبية لد. ناصف ص١٤٠ ، وانظر الإحالة فيه إلى كتاب فلسفة البلاغة لريتشاردز .

الشجر ، ولمح فى لفظ الارتجاف معنى الخوف أو فقدان السيطرة على النفس ، كانت الاستعارة قائمة على نوع من التعليل ، ومن تفسير الظاهرة الطبيعية للاهتزاز وردها إلى عامل نفسى يصدر عن عاطفة الشاعر ولا صلة له بفعل الطبيعة إلا هذا الشبه الخارجى بين حركتين ، وكذلك حين يقال : ابتسم الزهر ، إذا لمح الشاعر فى تفتحه شبهاً بالابتسامة (١) .

والفرق بين هذا النوع من الاستعارة ، وبين ما يسمى « حسن التعليل » فى البلاغة ليس فرق الصياغة وحسب بأن تكون الاستعارة كلمة فى أغلب الأحيان ، ويكون حسن التعليل جملة ، وإنما الفرق الكبير بينهما أن الاستعارة لمحة موحية تدخل فى تكوين أدبى أوسع منها ، فى حين أن حسن التعليل يصير قضية منطقية يتركز الانتباه عليه ويكاد يستغل عما حوله ، أو يكاد يكون ما حوله تمهيداً له فينتقل بذلك حسن التعليل عند الشاعر إلى مكان الصدارة فى السياق ، ويضطر قارئ الشعر أو سامعه إلى الوقوف عنده (٢) .

من هنا كانت الاستعارة الأصيلة أقرب إلى الفهم الحقيقى للشعر ، وأبعد عن التكلف لأنها تعتمد على اللمحة الموحية ، وكانت أيسر على الشاعر والقارئ ، لأنها عنصر من عناصر متعددة يشترك معها فى إثارة العاطفة ، ويدخل فى نطاقها ، أما حُسْن التعليل فإنه لما خرج فى صورة قضية منطقية كان أقرب إلى حكم العقل ، وأشبه بأن يثير التفكير العقلى لدى القارئ قبل الإيحاء العاطفى . وهذا نوع من الانحراف فى فهم معنى الشعر ، ولكى يدخل حسن التعليل فى المفهوم الحقيقى للشعر كان لابد أن يخفف

---

(١) د. عبد العزيز الأهوانى : ابن سناء الملك ومشكلة العقم فى الشعر ص٩٢ .

(٢) السابق ٩٢/٩٣ .

ما استطاع من صراحة العرض المنطقى ووضوحه ، وأن تكون قضية معروضة فى جو عاطفى بحيث لا يحس قارئ الشعر فيه بتكلف وافتعال (١) .

لقد عرض عبد القاهر هذه القضية فى « أسرار البلاغة » ، وعالجها على أساس تقسيم المعانى فى الشعر إلى معان « عقلية » ، ومعان « تخييلية » ، أما القسم العقلى فهو الاتيان بقضية معقولة ، مفيدة ، القصد منها إلى الصدق والحق ، ويمثل لها بقول المتنبى :

وكل امرئ يُولى الجميل محبَّبٌ .·. وكل مكانٍ يُنبتُ العزَّ طيبُ

فهو عنده معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة ، ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يُلبَسه من اللفظ ، ويكسوه من العبارة ، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه ، والكشفِ أو ضدّه ، وأصله قول النبى صلى اللّه عليه وسلم : « جُبلت القلوبُ على حَب من أحسن إليها » بل قوله عزو وجلّ : « ادفع بالتى هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنّه ولىّ حميم » .

أما القسم « التخييلى » فهو الذى لا يمكن أن يقال : إنه صدق ، وإن ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفى ، ويعترف الجرجانى بأنه :

---

(١) أسرار البلاغة ص٢٦٤/٢٦٥ - ط. الشيخ محمود شاكر .

وراجع ما كتبناه عن « التعليل التخييلى » أو « البلاغى » فيما ارتبط بالمبالغة فى التشبيه التمثيلى فى كتابنا « مفهوم المبالغة فى الفكر النقدى والبلاغى » ط. ١٩٩٦ ص١٦٦ وما بعدها .

« لا يكاد يُحصر إلا تقريبًا ، ولا يُحاط به تقسيمًا وتبويبًا » .

وهكذا يجعل شيخ البلاغة ما أسماه بالصدق والحق مرتبطًا بحكم العقل ، ولذلك كان الجيد من قسم « التخييل » هو ما يجئ مصنوعًا قد تُلطف فيه ، واستُعين عليه بالرفق والحذق ، حتى أعطى شبهًا من الحق ، وغُشّى بريقًا ورونقًا من الصدق ، باحتجاج تُمحّل ، وقياس تُصنّع فيه وتُعمّل » (١) .

ويشير عبد القاهر إلى أن هذا الفن قد ازدهر على أيدى الشعراء المتأخرين ، فيقول :

« وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين فى هذا الفن نكت ولطائف وبدع ، وطرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء » (٢) .

وهو يشير بذلك إلى ما ورد فى شعرهم من استعارات ومجازات وتخييل مما يتيح فرصة لوجود حسن التعليل ، مما يمكن أن تؤديه بعض الاستعارات فى إطارها الجميل .

وأخيراً ، نكرر القول : بأن قيمة الاستعارة لم تعد محصورة فى كونها مجرد محسن بلاغى كما كانت نظرة بعض النقاد القدامى إليها ، ولكنها فى ضوء الدراسات الحديثة بدت عنصراً أصيلاً فى حياة الأدب ، بل إنها جوهره ، وركيزته الأولى فى التعبير عن الانفعال ، وبدونها لا تكون لغة الشعر عميقة حية ، ومن هنا فالاستعارة فى الأدب لغة الانفعال ، بل هى الدافع الأساسى لذلك

---

(١) راجع الأسرار ص٢٦٧ (ط. الشيخ شاكر) .

وراجع تحليل الجرجانى لقول أبى تمام من خلال عرضنا فى النقد التحليلى ص٣٥٦ لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

(٢) الأسرار ٢٥٨ / ٢٦١

يقول « جون مدلتون مرى »

هذه هى المشكلة الرئيسة للأسلوب كما تطرح نفسها على الكاتب . إن المشكلة هى كيف يرغم الكاتب الناس الآخرين على أن يشعروا بما فى شعوره وانفعاله من خصوصية وتفرد وتميز (١) .

ولكى أوصل انفعالى إلى القارئ فإن هذا يعنى فى الحقيقة أن أفرض عليه انفعالاً ما ، ولكى أفعل ذلك فإنه يتحتم على أن أبحث عن « رمز » ما يستطيع أن يثير إلى القارئ رد فعل أو تأثيراً انفعالياً يكون مماثلاً بقدر الإمكان للانفعال الذى أشعر به ، وارجو الأ يخطئ القارئ فهمى عندما أقول « رمز » Symbol ، فقد استعملت هذه الكلمة لأننى لا أستطيع فى الوقت الحاضر أن أجد كلمة أفضل منها ، وعلى أية حال فالمعنى الذى أعنيه بهذه الكلمة يشمل أية حيلة تعبيرية يلجأ إليها الشاعر ، وبحيث لا تقتصر هذه الحيلة على مجرد الوصف (٢) .

الرمز والاستعارة وقيمتهما فى التعبير الشعبى :

والرمز يختلف عن الاشارة فى كونه وساطة بين « اللامحدود » و« المحدود » ، ومن ثمّ فإنه يُحمل على كليهما ، أما تعقد الرمز ، فإنه يرجع إلى استخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة ، وهى صور « استعارية » أو « مجاز رمزى » على نحو جوهرى ، وأدوات لبلوغ الحقيقة (٣) .

---

(١) The proplem of style - pp.75 - 76 .

(٢) مشكلة الأسلوب (لجون مدلتون مرى) ص٦٩/ ٧٠ .

(٣) راجع الرمز الشعرى عند الصوفية للدكتور عاطف جودة نصر ص١١٠ / ١١١.
لذلك كانت المضامين أو المواد عند « ارسطو » جوهراً مادياً بالمعنى الحديث للكلمة ، وهى اللامحدود بالقياس إلى الصورة التى تدخل عليها فتحدّدها . —

وهذا مما يفسر لنا معنى الرمز لدى الدكتور «درويش الجندى»، إذ يرى أن «الرمز» يعنى الريحاء، والفارق بينه وبين الصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجة من التجريد، فالصورة بوصفها شكلاً حسيًا تستنفد إلى حد ما فيما تمثله، وما تمثله محدود بطبيعته، أما «الرمز» فلا يمثل إلاّ نفسه لأنه يوحى بما لا يقبل التحديد، وعلاقتهما معًا ليست علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصورة، وتتآزر عناصرها تآزراً إيحائيًا يبلغ بها حدود الرمز، أو يقف بها على مشارفه، حينئذ لا تعدّ الصورة الرامزة تحليلاً للواقع، بل تصبح تكثيفًا له، وهى تبدأ من الواقع، لكنها لا ترسمه بكل تخومه، بل تردّه إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة، وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية، والرمز بهذا سمة «للأسلوب»، وليس سمة للكلمات أو الصور الجزئية (١).

– وتفسير ذلك : أن المادة لا معنى لها، وهى غفل خام دون أن تتشكل من خلال ذات شاعرة مبدعة، وهى قبل التشكيل لا نهائية وغير ذات صفة محددة بوجودها فى الواقع بغير تشكيل فنى يحددها، إذ إن الصورة الفنية هى وحدها القادرة على جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام، ونظام وتناسق، وتناغم فى سياق فنى مما يتيح للشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحمه معهما، وتفاعله بها، فتنبثق حينئذ قيم فنية، وذاتية، ورؤية جديدة للواقع، وبذلك تصبح المادة رمزًا تتعاطف معه الذات، وحينئذ تتحدد المادة فى اطار الفن، وتنتقل من الطبيعة والحياة لترتد إلى حياة أخرى، وطبيعة مغايرة، تعبر عنها وتوحى بها.

إنها الطبيعة الإنسانية بفنها، وذوقها، وخبرتها، وموهبتها، وحينئذ تبدأ فى الإيماءة، والإشارة، والإيحاء بشئ غير محدد، وبإشعاعات نفسية لا تقع تحت حصر فى إطار الرؤية الفنية التى صاغتها متخطية بذلك معناها المباشر أو الجزء (الكدر منها)، فتصبح لا نهائية مرة أخرى ولكن من خلال الفن وحركته الحيوية، ومن منطلق هذه اللانهائية تتعدد الرؤى والأذواق والانطباعات والأخيلة فى استكناهها ومعرفة قيمها. (راجع ما كتبناه عن هذا كله فى كتابنا : مفهوم الجمال فى النقد الأدبى – أصوله وتطوره ص٣٦/٣٧).

(١) د. درويش الجندى : راجع الرمز والرمزية ص٤٢١

ولقد كانت « الاستعارة » من بين الرموز بالمعنى الذى حدده « جون مدلتون مرى » فى نصه السابق ، وهى فى نظره أكثرها فعالية فى التعبير عن الأفعال وتوصيله للقارئ ، يقول « جون مدلتون مرى » :

« واحب أن أؤكد هنا ما سبق أن قلته عندما عارضت تصور الاستعارة على أنها مجرد زينة وحلّية ، إن الاستعارة ثمرة بحثنا عن الصفة الدقيقة التى نصف بها انفعالنا ، ثم إنها ليست زينة وحلْية ... وعلى ذلك حاول أن تكون دقيقًا فى وصف انفعالك ، وحينئذ سوف تجد نفسك مضطراً إلى أن تستخدم « الاستعارة » ، إنك ببساطة لن تستطيع الاستغناء عن إنشاء علاقات وصلات بين كل العالم سواء الأشياء الحيّة أو الأشياء الجامدة الميّتة إلاّ بها » [١] .

هذا ، وإذا كان « الرمز » يُعدّ ضرباً من ضروب « الاستعارة » فإن التعبير الأدبى الشعبى الذى يصاحب الحياة - على نحو ما يصاحب الفن الحياة بصفة عامة يقوم أساساً على « الاستعارة » القادرة على نقل الشئ من مستواه النفعى إلى المستوى الرمزى ، فالاستعارة فى التعبير الشعبى مثلاً ليست مجرد تشكيل جمالى يقرب الأشياء بعضها من بعض ، بل هو وسيلة معرفية حية ، فالفكرة لا تتمثل بدقة ، ولا تصبح مقنعة إلا إذا عثرت على ما يماثلها، وعندئذ تكون « الاستعارة » قد قفزت بالشئ إلى مجال (الرمز) الذى يحتوى على المعنى « وفائضه » ، وتكون قد دخلت إلى مجال الفعل ، وليس إلى مجال المعنى فحسب ، وهنا نصل إلى ما يسمى « بالحقيقة الاستعارية » التى تعلمنا شيئاً غائباً فى الحياة .

---

(١) مشكلة الأسلوب « لمرى » ص٧٥ - ٧٦ - وراجع هذا الكلام فى ثنايا كلام «سيسيل دى لويس » الذى يقول فى كتابه « الصورة الشعرية » ص٢٧ : « جرِّب أن تكون دقيقاً فتكون بالضرورة مجازياً » .

ولهذا فإن التعبير الشعبى لا يحتوى قط على ما يسمى بالاستعارة الميتة ، وإنما الخيال الشعبى قدر على صياغتها فى تشكيلات جديدة قادرة على أن تبقى على الزمن » (١) .

أما عن الانفعال الذى تمتلئ به « الاستعارة » ، فليس من السهولة بمكان بحيث نستطيع ملاحظته لأول وهلة فى العمل الأدبى، إذ لم يعد التعبير الاستعارى بوصفه رمزاً شعرياً قابلاً للفهم لأول وهلة ، بل إنه يحتاج إلى جهد ، وذكاء ، ودراسة لطبيعة لغة الانفعال ، وهذه الدراية تتفاوت فى عمقها بتفاوت الذكاء ، ويجب ألاَّ نفهم من ذلك أن « التعبير الاستعارى » تعبير معقَّد بمعنى أنه لا يفهم ، ولكن يجب أن نعرف أن صفة التعقيد فى الاستعارة تعنى « الإلغاز » ، والأسلوب الملغز أو المعقد شئ ، وغير المفهوم أو المعمَّى شئ آخر ، أو على النقيض منه ، ذلك أن الإلغاز و « التعقيد » - كما يقول « أرسطو » :

« هو التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها، وهذا لا يمكن أن يحدث فى أى نظام لألفاظ عادية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استُخدمت الاستعارة » (٢) . أما الأسلوب غير المفهوم فهو الذى يتركب من ألفاظ غريبة أو نادرة .

إن مشكلة « التعقيد » فى الاستعارة قد ثارت فى نقدنا العربى القديم من جانب المعارضين لفن « أبى تمام » ، لأنه خرج على حد زعمهم فى بعض شعره على القواعد التى أطلقوا عليها اسم « عمود الشعر » ، مما يتنافى مع القاعدتين اللتين فيه توجب فى الاستعارة

---

(١) د. نبيلة ابراهيم : راجع الرمز والأمثولة فى التعبير الشعبى - مجلة البلاغة المقارنة (ألف) عدد ١٢ سنة ١٩٩٢ ، ص١٣٥ .

(٢) عن الأسس الجمالية ص١٩٨ .

المقبْولة حسنها ووضوحها فى قرب الشبه بين طرفيها ، ومما يجب ملاحظته أن التعقيد فى الاستعارة إنما هو من صفات البلاغة فيها ، وإلا فما الفرق بينها وبين التشبيه ، إنَّ ما يهمنا فيها هو اتّساق معناها مع الطبع ، واتفاقهما فى بنيتها مع ما تعارف عليه ذوق الناس فى زمانها .

إذن نعود فنقول :

إنه فى إطار هذه « البُنية » أو « التوقيعة » المعقدة ينبت الانفعال ، ولا يمكن إدراكه بسهولة ، لأن التعبير الاستعارى كما قلنا لغة الوجدان ، ولا يمكن أن يتسنى لنا سبْر غور الوجدان بالسهولة التى يمكن أن يتصورها بعض الناس .

ونظراً لارتباط « الاستعارة » بالوجدان والانفعال ، فإنها تعتمد فى إدراكها أو تقدير قيمتها وتقويمها على الذكاء ، والناس فيه ليسوا سواء بطبيعة الحال ، إنه الذكاء الذى يمكنه إدراك ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات ، وسرعة هذا الإدراك هى التى تظهر حدة الذكاء ودرجته ، ولست أشك فى أن لطبيعة هذا الإدراك أثراً فى حياة الإنسان ، فإن إدراك ما بين الحوادث من تشابه مما يساعد الإنسان على النجاح فى حياته ، وحل ما يعترضه من مشكلات إنه يستطيع بمعونة هذه القدرة أن يقيس الأشباه بالنظائر ، ويحل مشكلات الحاضر والمستقبل فى ضوء ما يشبهها من مشكلات الماضى وتجاربه ، وها هوذا رأى العالم النفسانى الانجليزى « سيبرمان » [(١)] ، إذ أبان عنه صدد حديثه عن الأساس النفسى الذى تقوم عليه الاستعارة والتشبيه ، وغيرها من صور البيان مما هو داخل فى حديثه عن تداعى المعانى .

---

(١) راجع دراسات فى علم النفس الأدبى ص٤١ .

خاتمة

إن الذى يمكن القول به فى نهاية هذا الفصل أيضاً أن الاستعارة بوصفها الوجه الحقيقى للشعر ، والمادة الأولى التى تعمل على تقويته وتمتينه جعلت مجهود الشاعر مضاعفاً ، إذ ما قارناه بالعالم الذى يبدى ملاحظات دقيقة ، ووصفًا خارجياً للوجود الخارجى ، فالأمر كذلك مع الشاعر ، فهو يستطيع أن يبدى لنا ذلك غير أنه يستطيع أن يضيف إليه ملحوظاته الدقيقة ووصفه العميق للوجود الداخلى ، ذلك الوجود الذى لا يستطيع صاحب المذهب التجريبى أن ينفذ إليه .

إن حظ الشاعر فى واقع الأمر ليس مقصوراً على هذا الوجود الداخلى من عالم التجارب المحظور على العالِم وحسب ، بل إن لديه نبعاً فياضاً هو نصيبه المتوارث من اللغة البيانية والتصويرية ، مما يعينه على تحقيق رؤى شعورية معينة لا يمكن لغيره أن ينفذ إليها أو يهتدى إلى سبيلها مما يحقق الغاية الجمالية والإنسانية من الفن ، ويجعل الشاعر يوفق إلى نظرة نافذة إلى قلب الحقيقة التى يحملها من أعمق أعماق نفسه ، وذلك أمر يصوننا من أن نخطئ فهم تصوراتنا ، فنراها أشياء أو نراها أنفسنا مما يجعل الشعر أكمل أشكال التعبير .

من ذلك كله ينبغى أن يتعدى فهمنا الاستعارة ، ذلك الدرس التقليدى الضيق الذى يقنّن أو يعرّف أو يوضح نوع العلاقة فيها ، أو على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه وكفى ، « فليست العبرة أن تسمى الأشياء ، بل العبرة أن نغيّر أسلوب فهمها » [١] ، والتغيير فى النظر

---

(١) نظرية المعنى ص٩٤ .

تجاه الاستعارة خاصة أولى بأن ينفك وجه الشعر ويزيدنا بصراً به لو أولينا ذلك عنايتنا .

العبرة ليست فى أن نقول : هذه استعارة أو هذه صورة تبدى ملحوظة دقيقة أو وصفًا خارجياً للوجود العبرة بالإجابة عن سؤال مهم ... هو عن المعنى الذى يمكن أن يفهم من وراء هذه التوقيعة ، فالشاعر الجاهلى « طفيل الغنوى » الذى يقول :

وجعلتُ كُورى فَوْق نَاجِيةٍ .·. يقتاتُ شَحْمَ سنَامِها الرَّحْلُ

لا يعنينا من قوله هذا التساؤل الذى نقول فيه : هل المعنى هنا أن الناقة تهزل وينقص شحمها ، والرحل هو الذى يلازم السّنام ، فكأنه هو الذى يأكل شحمه ؟ ، لا نستطيع أن نسمى هذا الكلام تفسيراً مهما قلنا هذه استعارة ، أو هذه صورة ، والعبرة بأن نراجع فهمنا لنخرج بتفسير بنّاء .

الذى يعنينا هنا هو نشاط المعنى داخل القالب الاستعارى فى إطار البيت كله ، بل وفى إطار مجموعة الصور التى يبدعها الشاعر ، والشاعر حين يصف هذه الرحلة فهو على حد قول الدكتور مصطفى ناصف : « يطل بنا على رحلة أخرى هى رحلة الحياة ، يطل بنا على اجتماع الزيادة والنقصان ، اجتماع الغاية ، وفقدان الطريق ، كله ، حقاً إن البيت لا يقول فى صراحة كبيرة شيئاً من هذه المعانى ، ولكن لدينا ظاهرة « تفاعل » الكلمات وبخاصة كلمتا « الناجية » و « يقتات » ، هذه ناقة سريعة أو ناجية ، ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة ، الحياة تهلكها الحياة ، ها هى ذى المفارقة إذن (١) .

وعلى هذا النحو نرى أن الكور والناجية والرحل ليست مجرد

---

(١) راجع نظرية المعنى ص٩٤/٩٥ .

أدوات أو ألفاظ لخلق ما يسمى « صورة » ولكنها اتحدت جميعاً لتؤدى معنى آخر ، وهذا ما عبر عنه الدكتور مصطفى ناصف بقوله :

« إنها ككل تستعمل كمنبهات ترابطية إلى معنى آخر » [(١)] .

وفى النهاية نلحظ تغيراً فى الفهم وجدة فى الرؤية ، نلحظ أن الناقة قد تغيّر فهمنا لها ، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية ، إن هذا نتاج لتصور خاص للمعنى قائم على ما فى السياق من تفاعل .

إن هذا ما يذكرنا بقولنا : إن الاستعارة تقوم على « تناسى التشبيه » لا نسيانه ، ففى إطارها تحدث عملية التفاعل فى المعنى يخيم عليه خيال الشاعر ، مما يؤكد أن الاستعارة ادعاء معنى الاسم للشئ ، وليست عبارة عن محض نقل الاسم أو استبداله بآخر – مما يعدل فى المواقف ويضيف إليها ، حتى إذا ظفرنا بمعنى جديد أعدنا تشكيل جميع المعانى السابقة ، فالدلالات يتشرب بعضها من بعض ، والمعنى ليس مجرد موقف معزول ، إنه يجر وراءه إمكانات من الدلالات عديدة .

إن قيمة الاستعارة متمثلة فى كل هذه الجوانب ، والجوانب السابقة مما عرضناه فى تضاعيف هذا الفصل **تؤكد لنا الصلة الوثيقة بين « الشعر » و « اللغة » على أساس أن اللغة كما قلنا الوسط النوعى للخيال ، والاستعارة وليد الحدس ، وبنت الخيال والمظهر الأول له ، إن لم تكن هى الخيال نفسه ، مما يؤكد تبعاً لذلك العلاقة الوثيقة بين تجربة الشاعر ولغته ، ذلك أن الشاعر يعتمد على ما فى قوة التعبير فى لغته التصويرية الاستعارية الخاصة به للإيحاء**

---

(١) السابق ٩٥ .

بالمعانى ، وكمال الشعر فى الإيحاء ، وغايته الوقوع على التعبير الإيحائى الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس فى صورة وجدانية ، إذ إن الشاعر باستخدامه الاستعارة ، فإنه يعيد إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية ودلالاتها الأولى .

وها هوذا السبب فى أن عالما واعيًا مثل ابن خلدون يجعل الاستعارة أساسًا فى تعريف الشعر إذ قال : « الشعر هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة » (١) . والشاعر عندما يعبر فى تجربته عما فى نفسه من صراع داخلى سواء أكانت التجربة تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو أم عن موقف إنسانى عام عايشه وتمثله ، فإن الاستعارة تصبح حينئذ وسيلة من وسائل الإفضاء بذات النفس فى إخلاص يشبه إخلاص الصوفى مما يحتاج من الشاعر انه يركز قواه وانتباهه فى تجربته وصورها المعبرة عنها (٢) .

لذلك كله كانت الاستعارة وسيلة من وسائل الصدق الفنى ، والصدق محور التجربة الشعرية سواء أكان الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يعبر عنها أم لاحظها ، وعرف بفكرة عناصرها، وآمن بها ودبت فى نفسه حميًاها ، ومن هنا كانت الصورة الشعرية الصادقة عنوان دقة الملحوظات ، وقوة الذاكرة مع سعة الخيال وعمق الشعور فيما يسترجعه الشاعر من علاقات وروابط ، وفيما يستدعيه الخيال الانفعالى من حوادث ، ومناظر ، وأعمال ، ومجموع صور ومشاهد ، وفيما تعبر عنه اللغة من رموز وإيحاءات ، وفى هذه الحال يكون الصدق هو « إمكان قبول الأشياء التى يخبرنا بها الأدباء من أجل الآثار التى تخلقها فينا دون أن تكون مطابقة للوقائع الفعلية » ،

---

(١) المقدمة ص١١٠٤ .

(٢) stephen spnder The manting of poem p: 40 - 52

« هو الضرورة الباطنة التى تثير استجابتنا المنظمة . إزاء الجمال أو غيره » [١]

ولقد أكد النقاد المحدثون هذه القيمة فى وظيفة « الاستعارة » حيث قال « جون مدلتون مرى » :

« الاستعارة » تبدى نشاطاً غريزياً وضرورياً من أنشطة العقل فى محاولته اكتشاف الواقع وتنظيم التجربة الإنسانية ، إنها الوسيلة التى عن طريقها نصل بين ما هو أقل شيوعاً ، وما هو أكثر شيوعاً ، بين ما هو مجهول ، وما هو معلوم – إنها تمنح العدم الهوائى وجوداً محسوساً وتعطيه اسمًا ، وبذلك يصبح وجودها وجوداً حقيقياً ، ومحاولة البحث فى طبيعة الاستعارة بحثاً دقيقاً لن تعدو أن تكون بحثًا فى أصل الفكر نفسه ، لذلك ينبغى أن نقصر بحثنا على الاستعارات الحيّة ، وأن نستبعد الميت منها ، الذى فقد جدّته لنكتشف الواقع ، وهى خبرة يمارسها قوم قادرون حقاً على إبصار وجه الشبه بين المجهول والمعلوم ، الأمر الذى لا يتيسر لعامة الناس [٢] .

ويُضيف « مرى » قوله :

« الاستعارة » والتشبيه يمكن وصفُهما بأنهما القياس الذى عن طريقه يمكن للعقل الإنسانى أن يكتشف عالم الماهيات وأن يحدد العالم غير المتحددة للعالم – أو بمعنى آخر : إنها إدراك حدسى للجوانب الروحية للعالم المركب ، عالم الشخصية الإنسانية وآثارها [٣] .

---

(١) ايفور ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى – ترجمة د. مصطفى بدوى ص٣٤١ .

(٢) راجع الاستعارة للناقد الانجليزى « جون مدلتون مرى » ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى ، مجلة المجلة ص٤٢/٤٣ .

(٣) الاستعارة « لمرى » ص٤٥/٤٦

إنها استنفاذ لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية الفائضة عن التعبير اللفظى المجرد (١) .

ولم لا ؟ وقد وصفت الصور بأنها وسيلة الشاعر فى محاولته إخراج ما بقلبه وعقله ، وإيصاله إلى غيره بوصفها « أشكالاً روحية » (٢) تحقق خاصية الشعر (٣) ، وقد قيل عنها إنها « جوهر العالم » (٤) .

لذلك أقول :

فإن الشعر لا يستطيع أن يؤدى وظيفته إلا حين يجعل التجربة قائمة بذاتها من ناحية ومرتبطة بغيرها من التجارب الإنسانية فى الوقت نفسه ، ولكن ما الذى يوفر للتجربة هاتين الميزتين معاً ؟ - إنها الصورة الاستعارية ، ذلك لأنها لا يمكن أن يكون لها وجود إلا بوصفها تعبيراً عن تجربة ، أو تصويراً لمادة ، وفى الحالة الأولى يكون للخيال دور واضح ونشط فيها ، وفى الثانية غالباً ما تكون الصورة أقرب إلى الحواس .

إن الشاعر لا يتيسر له أن ينقل تجاربه الصادقة فى شكلها الكلى إلاّ إذا اعتمد على الصورة الاستعارية ، لأنها تحافظ على كيان التجربة دون تجزئتها أو تفتيتها . « إنها تكشف عن الصفات النوعية لهذه التجربة حين تخلق لها جواً فنياً ، وهى تنقل المشاعر عن طريق الوصف التفصيلى مما يجعلها أكثر جلاءً ووضوحاً » (٥) .

---

(١) الأستاذ سيد قطب : النقد الأدبى ص٩٦

(٢) Murry : The poplem of style .

(٣) راجع للدكتور عبد القادر الرباعى الصورة الفنية ص٨٥ وانظر الإحالة فيه إلى كتاب: Lewis (C.D) The poetic image p: 17 .

(٤) د. زكى نجيب محمود : فلسفة وفن ٣٦٩ .

(٥) Caroline Spergeon Shakespear's imagery and what it tells us p.97

وبذلك فإننا نستطيع تأكيد ما ألمعنا إليه فنقول :

إن مجال الصورة الاستعارية لا يقتصر على العالم الخارجى وحسب ، بل يشمل أيضاً الوجود الداخلى للشاعر ، وكأن الشعر بذلك يصبح عملية تفهم من الشاعر نفسه للحياة ، تلك التى تنعكس داخل ذاته ، اعتماداً على حسن اختياره ما يتناغم مع مشاعره ، وتجاربه ، ومطامحه إننا لا نقول هذا إلا لأن كل شئ فى الحياة قابل لكى يكون موضوعاً للشعر ، فالصورة تخلق من أى شئ يعتمد على القوة الخيالية والاستجابة الجمالية للشاعر أولاً ثم على المدى الذى استوعب ، وعى الشاعر هذا المشهد أو ذاك ، ولهذا كان لابد من وجود عنصرى الحياة معاً فى الشعر ، **العالم الخارجى ، والعالم الباطنى ، بل إن الحديث عن هذين العالمين أو العنصرين تعوزه الدقة ، ففى القصيدة الجيدة لا يستطيع المرء أن يفصل بين العالم الخارجى ، وما ينتمى للعالم الباطنى .**

وليس العالم الخارجى أفكاراً وصوراً متقاربة دون تدخل الشاعر، إذ إنّ هذه العلاقات الوثيقة المتبادلة بين الأجزاء رهن بهذا الشاعر أو ذاك ، إذ إنها تنتظره بكل قدراته الفنية كى تكشف عن حقيقة العلاقة بين الجزء والكل عن طريق نوع من النمو فى التصوير يحتفظ للشاعر بشخصيته فى الصورة ، كما يحتفظ لكل صورة جزئية بشخصيتها النامية فى داخل الإطار الكلى الشامل ، وعندئذ تصبح الصور نسيجاً .

من هنا يبدأ « فوكز » يقرر أن الصورة الشعرية – فى حدود أنها « استعارية » – بها تتم علاقة ما بين فكرتين أو أكثر ، أولاهما الفكرة الأساسية التى تدعم الصورة ، والأخرى تعبير مستمد من الخارج يقوم عوضاً عن التبيان الحرفى للمعنى ، وهذا التعبير ينور أو يكيف الفكرة الأساسية من الناحية العاطفية ، وينتهى إلى أن

الجمع بين التعبيرين مما يخلق وحدة تشارك فيها كلاهما ، أما إذا كانت الصورة تشبيهاً ، فإن العلاقة بين التعبيرين تكون واضحة [(١)] . وهى ليست كذلك فى الاستعارة كما قلنا ، وكلما كانت العلاقات القائمة بين الجانبين بعيدة دقيقة كلما كانت الصورة الاستعارية أقوى شعرياً وأكثر قدرة على التأثير والإيحاء ، ولكن لا يكفى بُعد العلاقة لضمان قوة الاستعارة ، أو بمعنى آخر لا يكفى إخفاء وجه الشبه - كما يقول البلاغيون القدماء - بل لابد من دقة المقابلة ، وقابليتها للضبط والتحديد ، وإلاَّ افسحت المجال للعلاقات التعسفية مما يقتل عنصر الفن فى الاستعارة ، أو الأثر الجمالى الذى هو نتيجة لها . لذلك قال « أرسطو » قديماً : إن الاستعارة هى الشئ الوحيد الذى لا يمكن أن يلقَّن ، إذ إنها علامة العبقرية الأصيلة ، وباسم الصورة قيلت عبارات قوية شديدة المبالغة تضفى على أهميتها نوعاً من التقديس .

« فسانت أوغسطين » مثلاً أعطى الصورة وظيفة روحية ، فهى فى الأدب تفسر للإنسان جسدية الطبيعة تفسيراً روحيًا ، إذ تصبح فيها موضوعات العالم المادية إشارات لغرض إلهى ، ولقوة خالقة ، بل إن « أوغسطين » يذهب إلى أبعد من هذا فيجعل الخلق نفسه « قصيدة إلهية نحن جزء من صورتها ، وإيقاعها فى حركتها نحو الكمال المعنوى ، كما ذهب غيره إلى القول بأن « الفن إرادة الصورة » [(٢)] .

وانطلاقًا من هذه الأفكار ، أضحت الصورة الشعرية ، وتحليل

---

(١) د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى ص٣٦/٢٧ .

(٢) راجع الصورة الفنية فى النقد الشعرى (د. الرّباعى) ص١١٩ . وانظر الإحالة فيه إلى مرجع « هربرت ريد » (معنى الفن) .

عناصرها ، وعلاقاتها عند ناقد عربي قديم مثل « عبد القاهر » أفضل وسيلة جمالية للكشف عن المعاني الثواني للنصوص الأدبية التي كونتها رؤية أصحابها ومدركاتهم الحسية الممزوجة بالشعور تجاه الحياة ، والإنسان مما يدفعنا لتعزيز ثقتنا بهذه الوسيلة الجمالية ، ويدفعنا للاعتماد عليها في حركتنا نحو اكتشاف المعنى الجمالي .

وعلى ذلك يمكن دراسة المعنى بالصورة ، إيماناً منا مع ناقدنا عبد القاهر بحتمية الربط بين اللفظ والمعنى في إطار النظم أو السياق الذي حدثنا عنه عبد القاهر الجرجاني ، مما يمكننا من استخراج المعاني « الروحانية » بتعبير « الجرجاني » نفسه ، وهي نفسها المعاني « الفائقة للعادة » بتعبير « سبيرچين » [1] .

إنها تكلم المعاني أو الإيماءات ، أو الإيحاءات الدلالية التي هي بمثابة دعوة أو توجيه للمدرك كي يتخذ موقفاً شبيهاً في إبداعه بموقف الفنان ، ومهما كان الإيحاء رحبًا وممتداً ، فإنه بمثابة تحقيق محسوس للوظيفة الاستطيقية للعمل الأدبي ، بل إشارة محسوسة مؤثرة تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعان وقيم .

ومن هنا حق « لجون مدلتون مرى » " Murry " أن يقول :

« إن كثرة المدركات الحسية مرتبطة بالأدوار العاطفية مما يصدر عنه الصفة المعنوية للحياة » [2] .

وفي كلام « مرى » ما يوضح بطبيعة الحال الوظيفة الجمالية للصورة – وهي عنده استعارية إلى حد كبير – إذ إنها توضح قاعدة النقد ، وهي التعاطف مع المعنى الروحي للشاعر ، أو « المعنى الفائق للعادة » ، كما وجدنا عند « سبيرچين » .

---

(١) ارشيبالد مكليش : الشعر والتجربة – ترجمة سلمى الجيوش ص٨١ .

(٢) Murry : The problem of style p.24

وأخيراً إذا كان لنا أن نستن معياراً عاماً لمقومات الفن ، قلنا : إنه الاستعارة عنوان الأصالة . وصدق الرؤية فى الشعر خاصة ، ومبعث الإيحاء وما يحمل من ذبذبات المعانى وظلالها وتفاعلها ، وهو عنصر أصيل من عناصر الشعر لا ينكر فضله . ولا يتوفر فى غيره على نحو من القوة وعمق الأثر .

من هنا كانت « الاستعارة » « وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة ، وليس التنوع فضيلة فى ذاته ، إذ إن التنوع فى احدى صفحات القاموس أكثر بكثير مما هو فى صفحة من الشعر ، ولكن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة ، لا تكون وإنما موجودة على نحو طبعى ، لذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلسة » (١).

إن ذلك الذى يذهب إليه « ريتشاردز » فى النص السابق يؤكد لنا ما سبق أن قلناه عن أننا عاجزون أمام تبين أى إيحاء إذا ما حاولنا نثر القصائد ، إذ إنَّ هذا النثر لا يستطيع سبر أغوار ما فى الشعر من أسرار مما يجعلنا لا نعثر على أى أثر للإيحاء فى الاستعارة بعد نثرها ، لأن فى نثرها قتلاً لإيحاءاتها ، بل لكل مكوناتها ، وقد سبق تفصيل القول فى ذلك ، ومن هنا فالاستعارة خالدة خلود الشعر ، باقية بقاء الإحساس ، عميقة عمق الشعور ، بما هو قيمة خالدة لها لا تنفذه .

---

(١) مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص٢٠٠ .

وها هوذا ما يفسر لنا رأى كولردج فى القصيدة الناجحة ، والتى ينبغى أن يكون لها موضوع موَّحد تكاتفت أجزاؤه وصوره ليدرك بشكل عاطفى ، ويتطور ، ويزيد ، وينمى بشكل عاطفى أيضًا تتعمق من خلاله معانى الخوف ، أو الرغبة ، أو الكراهية ، أو الأسى ، أو الحب أو الطموح ، بل كل المعانى الإنسانية على اختلافها وتنوعها . (راجع ما كتبناه فى فصل الاستعارة والخيال) .

وإنطلاقًا من هذا التصور ، فإن الصور تمنح الشعر ميزة التكثيف العاطفى للفكرة الأساسية ، والشاعر يوجه المعنى الذى يقصده من هذه الفكرة بتقييده أو التوسع فيه من خلال ارتباطات الشعور والحس ، ومن هنا يبدو الشاعر وكأنما يخلق معناها من جديد ، ودليل هذا التكثيف العاطفى اللغوى أن الصورة تحتاج إلى كلمات أكثر لكى توضع فى قالب نثرى كما سبق القول ، ولذلك فإن القول بأن « الفن إرادة الصورة » [١] . قول غير مبالغ فيه .

هذا ، وإذا كانت « الشاعرية » تتمثل فى فنيّات التحول الأسلوبى عندما ينحرف النص عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى ، وهذه سمة لأى تعبير بيانى أكده « المبرد » عندما قال عن العرب : « والتشبيه أكثر كلامهم » [٢] ، ومثله فعل صاحب الصناعتين ، عندما قال : « الاستعارة أبلغ من الحقيقة » [٣] .

إذا كان الأمر كذلك فلا غرابة أن نجد « رولان بارث » فى العصر الحديث يردد صدى ما سمعناه من المبرد وأبى هلال عندما قال « رولان بارث » :

« الأسلوب ليس أبدًا أى شئ سوى الاستعارة » [٤] .

لذلك غدت الاستعارة سمة بلاغية مهمة بالنسبة للنص الشعرى، ليست حلية يتزين بها ، ولكنها لب وجوده ، وسر سحره، والشاعرية بهذا المعنى ، كما يقول « ياكوبسون » ليست إضافية

---

(١) Read : The meaning of art .

(٢) الكامل للمبرد جـ٣/٨١٨ – بتحقيق د. زكى مبارك / القاهرة ٣٦ .

(٣) الصناعتين لأبى هلال بتحقيق الجاوى وأبى الفضل ابراهيم (دار إحياء الكتب العربية) ١٩٥٢ .

(٤) الدكتور عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – ط. اولى . النادى الأدبى فى جدة ١٩٨٥ ص٢٥ .

تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ، ولكنها إعادة تقويم كاملة للخطاب ، ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر [1] .

إنها - أى الشاعرية - باعتمادها على « الاستعارة » انتهاك لقوانين العادة ، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه ، إلى أن تكون هى نفسها عالماً آخر ، وربما بديلاً عن ذلك العالم ، فهى إذاً « سحر البيان » الذى أشار إليه الأثر النبوى الشريف ، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له ، يقلبه إلى (لا واقع) ، أو هو « تخييل » أى تحويل العالم إلى خيال [1] .

هذا ، وتبدو قيمة « الاستعارة » جليّةً فى كونها أكثر ملاءمة للشعر منها للنثر ، كما سبق القول ، فالمجازات وليدة العاطفة ، وينبغى إذن - تبعاً لذلك - أن تكون أكثر مناسبة للشعر من النثر الذى لا يصدر من المنبع نفسه ، ذلك لأن موضوع النثر فى التاريخ أو فى الفلسفة أو فى الإرشاد الخلقى هو الحقيقة الخالصة التى هى ثابتة وغير متنوعة ، وموضوع البلاغة النثرية هو ظاهر الحقيقة الذى هو أقل تحديداً ، ومن خلال ذلك فإنه يفتح مجالاً واسعًا ، ويترك حرية أكبر أمام مواهب النفس .

لكن الشعر ليس له موضوع إلا « الاحتمال » الذى هو أقل تحديداً من « ظاهر الحقيقة » وهو يبحث عن « الإمتاع » أكثر من بحثه عن « الإقناع » ، ومن هنا فإنه ينبغى أن يكون أكثر اهتمامًا بإثارة المشاعر ، وإيقاظ الخيال ، ومن ثمّ ينبغى أن يكون أكثر التصاقًا بالمجاز ، وبإدخال الألوان على الكلمات ، وبوضع هذه

---

(١) الدكتور عبد الله الغذّامى فى الخطيئة والتكفير ص١/ ٢٥ .

(٢) راجع السابق ص٢٦ .

الكلمات فى صور ولوحات ، وبأن يجعلها لونًا من الرسم الحى الذى يتكلم [(١)] .

لذلك « فإن التقابل بين المعنى الإشارى ، والمعنى الإيحائى يعطى المفتاح لكل الصور ، فالشعر كما يقال هو « استعارة كبيرة » ... والسؤال الذى يمكن أن تطرحه هنا هو ، لماذا لا نسمى الأشياء بأسمائها ؟

لماذا نقول : « هذا المنجل الذهبى » ، ولا نقول ببساطة : « هذا القمر » ، إن الإجابة توجد فى التقابل بين النمطين ، فالمعنى الإدراكى، والمعنى العاطفى الإيحائى لا يستطيعان أن يعيشا معاً فى وعى واحد ، والدال لا يمكن أن يشير فى وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان » [(٢)].

ولهذا السبب « فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق « الدوران » ، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكى يحل محلها العاطفة ، على أن يوقف وظيفة القانون القديم لكى يتيح لقانون جديد أن يعمل ... إن الشعر هو المضاد للنثر ، و « الاستعارة » ليست مجرد تغيير للمعنى ، ولكنها تحوير له ، والكلام الشعرى هو فى وقت واحد موت وبعث للغة » [(٣)] .

من أجل هذا كان النثر « نثرياً » ، ومن أجل هذا كان الشعر « فناً » لكى يثير الصورة العاطفية للقمر ، لابد أن يلجأ الشاعر إلى « الصورة » ، لابد أن ينتهك القانون اللغوى ، فتتجمع الألفاظ فى إطار بعيد عن القانون العادى الذى يجمعها .

---

(١) بيير فونتانى : نص من كتاب « صور المقال » - ترجمة الدكتور أحمد درويش ، مجلة فصول م٥ ع٣ يونيو ١٩٨٥ ص٢٠٥ .

(٢) جون كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة د. أحمد درويش ص٢١٨ .

(٣) جون كوين : بناء لغة الشعر ص٢١٨ .

قصارى القول : المجازات إذن أقل مناسبة - بصفة عامة - للنثر منها للشعر ، إلا أن بعض الأجناس الشعرية لا تحتاج إليها بالدرجة نفسها التى تحتاجها الأجناس الأخرى ، سواء كان ذلك من خلال نغمة أسلوبها وخصائصه ، أو من خلال طبيعة موضوعاتها ، وفى بعض الأجناس تبدو سيطرة العاطفة أكثر من بعضها الآخر وبعضها يثير من الطاقة والحركة أكثر مما يثيره بعضها الآخر ، ومن ثم فإنّ المجازات تكون أكثر ملاءمة للبعض منها للآخر ، عندما نجد الروح قد حملتها الأشواق ، أو هزّها الغضب أو الغيرة ، أو طلب الثأر ، ألا تكون هذه الأفكار أكثر حيوية ، وأكثر عجلة ، وتزاحمًا منها عندما تكون هذه الروح فريسة للحزن والألم ، ومن الطبيعى أن تكون فى الحالة الأولى أكثر اعتماداً على الصورة من لغتها فى الحالة الثانية .

ومن هنا فإن الأهاجى اللاذعة الخبيثة أكثر حاجة « للمجازات » ، و « الاستعارات » من المراثى الهادئة المنبسطة ، والمأساة التراجيدية التى تأخذ عادة نغمة عاطفية نبيلة راقية من طبقات الحوار .

لكن المأساة التى ينبغى لشخصياتها من خلال حقيقة لغتهم وطبيعتها أن يجعلونا ننسى الشاعر الذى كتب المأساة ، هذه المأساة أقل حاجة إلى المجاز من الملحمة التى ينبغى على الشاعر فيها أن يتكلم إلينا ، لا بوصفه شاعراً فحسب ، ولكن بوصفه مصدراً للإلهام، وهذه الملحمة التى يتيح طولها وانتظام حركتها لونًا من الهدوء فى الاستلهام هى أقل حاجة إلى « المجاز » من القصيدة الغنائية التى ينبغى أن تكون مشحونة بالمشاعر المتميزة من خلال الخروج على الألفة ، ومن خلال الانتقادات المذهلة ذات الطبيعة العلوية الخارقة .

هذا ، وإذا كان الأمر كذلك بين الأجناس الشعرية بعضها وبعض، فإنه يمكن القول : إن داخل الجنس الشعرى الواحد تختلف

درجة مناسبة « المجازات » « والاستعارات » تبعاً لطبيعة كل موضوع على حدة (١) .

وثمة أمر مهم يذكره « سيسيل دى لويس » ، ويؤكد عليه فى هذا المجال ، هو أن المبدأ الذى ينظم « الصور » هو التوافق بين الموضوع والصورة ، فالصور تضئ الطريق للموضوع ، وتساعد على كشفه ، خطوة خطوة للكاتب أو الأديب ، والموضوع ينمو مسيطراً تدريجياً على إنتشار « الصورة » ، فإن كان الشعر خير وسط للصورة الشعرية فإن ذلك يعود إلى كون جميع أنماط الشعر بحدوده المرسومة يستطيع أن يخلق قوة أكبر ضمن أنماط الصور وأصداءً أوضح ، وعلاقات أكثر تعقيداً (٢) .

هذا ، وبالله التوفيق من قبل ومن بعد .

وله الحمد وكل الثناء .

---

(١) راجع بيير فونتانى : نص من كتاب (صور المقال) - ترجمة د. أحمد درويش ص٢٠٦ من مجلة فصول م٥ ع٣ يونيو ١٩٨٥ .

(٢) انظر لسيسيل دى لويس كتابه (الصورة الشعرية - ترجمة د. أحمد الجنابى ص١٠٠) .

الباب الرابع

الاستعارة االجاهلية بين الطبع والصنعة

الفصل الأول : عمود الشعر والاستعارة الجـــــاهلية .

الفصل الثاني : مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية .

تمهيــد :
يتردد على ألسنة بعض الباحثين والدارسين من التعبيرات التى أصبحت شبه مألوفة يخصون بها الشعر الجاهلى ، فيقولون : أنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيها يتسم بالبساطة والوضوح والسذاجة وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعفوية (١) . مثل هذه الأحكام العامة تعرضنا لانطباع سلبى تجاه حقيقة هذا الشعر ، وما ينبغى أن يكون النظر اليه ، وتعرضنا لاصدار من يدمن الأحكام الخاطئة على كل شىء فيه .

إن صفات السذاجة والسطحية والعفوية إذا انطبقت على الناحية الفكرية من الأدب الجاهلى ، فلا يمكن أن تنطبق على الناحية الفنية منه ، وعليها بالطبع المعول فى كل أدب ، فليس الموضوع هو المهم ، وانما المهم وقعه فى نفس الشاعر وطريقة استخدامه اللغة للتعبير عنه.

إن الناحية الفنية منه لا يمكن القول بسذاجتها وعفويتها ، والأدب الجاهلى قد مر بمراحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التى نجده عليها قبيل الإسلام ، وهى تدل على أن هذا الأدب قد نال حظا يذكر من النضج الفنى ، فلا يصح لنا إذن أن نصدر على الأدب الجاهلى تلك الأحكام التى تصوره وكأنه فى مرحلة طفولته الأولى ، كأن نقول : إن الجاهليين كانوا لا يستعملون فى أدبهم إلا الألفاظ الحقيقية ، وأن المجاز لا وجود له فى أساليبهم ، والذى ينظر فى أدبنا الجاهلى يرى على النقيض من ذلك ،يرى أن العربى قلما أدى فكرته أداء حقيقيا مباشرا ، وإنما كان يؤثر فى الغالب العبارة المجازية غير المباشرة إظهارًا لبراعته الفنية واعتمادا منه على ذكاء المخاطب ، فالاعتماد على المجاز وبخاصة الاستعارة كان من مميزات هذا الشعر ، وإن لم يبلغ الجاهليون فى كثرته مبلغ مَنْ جاء بعدهم . وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلى أى حال لم تكن لغة الحقيقة وحدها هى لغة الشعر والنثر الجاهليين .

إن ما وصل الينا من الأدب الجاهلى مع قلته يشهد لنا ببلاغة الجاهلية التى تتمثل فى فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفى أنها حتى الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاسد العجمة وتعقيدات الحضارة ، ولجنوحها نحو الايجاز السهل الممتنع واحتوانها على الخيال وأساليبه وعلى رأسها الاستعارة كما قلنا .

إن الاستعارة فى هذا الشعر وصلت إلينا ناضجة مكتملة ، انها فن أصيل الجذور فى التربة العربية الجاهلية ، وليس أدل على ذلك من أن القرآن الكريم ببلاغته وحكمته وفصاحته وإعجازه لم يكن يخاطب قوما لا يفهمونه أو لا يستطيعون تذوقه ، وهو الذى احتوى من صنوف هذا الفن وألوانه الكثير . وفهم القرآن وصوره لا يمكن أن

---

(١) سيد قطب : مهمة الشاعر فى الحياة – ط دار الشروق بيروت – ٦٧ ، ٦٨ أحمد ضيف مقدمه لدراسة البلاغة – ص ١٢٦ ، ١٢٧

يقع اتفاقا وبلا استعداد ، بل لا بد من أن يكون عند الجماهير إلى سمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة. ان ذلك لايعني أن هذه الثقافات كانت كتلك التى ظفر بها العرب بعد الاسلام ، ولكنها على كل حال كانت تتناسب قليلا أو كثيرا مع ما فى القرآن الكريم من فصاحة وعمق ، ان رجلا فردا مثل نبينا المصطفى صلى الله عليه وسلم لا يمكن أن ينقل أمة كاملة من العدم الى الوجود ، ومن الظلمات الى النور ، ومن العبودية الى السيادة ، كل هذا لا يمكن أن يقع دون أن تكون الأمة قد استعدت فى أعماقها وضمائرها ، وفى عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، ولا يمكن أن يحدثهم النبى بما ينبو عن أذواقهم وأفهامهم ، وهو رجل مسئول لا يستطيع أن يقصد إلى الاغراب فى الألفاظ والتعابير أو قهر اللغة على الالتواء عما ألفت العرب من طرائق البيان ، وفى القرآن الكريم نص صريح على أن الرسول لا يرسل الى بلسان قومه ، قال تعالى : " **انه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين . على قلبك لتكون من المنذرين ۰ بلسان عربى مبين** (١)

ونحن لا نفهم اللسان العربى المبين على أنه مجرد ألفاظ لغوية مجردة بل على أنها لغة حية مكتملة التعبير والبيان . مما يجعلنا نؤكد أن الاستعارة كانت عند الجاهلى فنا وذوقا وإحساسا ، لها عنده تاريخ وقطعت مع حقب هذا التاريخ أشواطا وأشواطا حتى وصلت إلى أيدينا على هذه الصورة من النضج والعمق . إننا بطبيعة الحال لا يمكن أن نحدد مراحل هذا التطور ، فما وصل الينا من الشعر الجاهلى كما هو معروف قليل ، كما أنه شعر فترة وجيزة قبيل الاسلام ، ويزيد على ذلك أن الشعراء الذين وصلت الينا أخبارهم على قلتهم لم نعرف من أشعارهم الا بعضها ، وقد ضاع سائرها فى أثناء الفتوح الاسلامية لاشتغال الناس بالاسلام والحرب عن رواية الشعر ، وذهاب أكثر الرواة والحفاظ فى الجهاد ، فلما عادوا بعد الفتوح الى الاشتغال بالأدب ، وأخذوا فى جمع الشعر لم يجدوا منه الا القليل ويؤيد ذلك ، أنك تسمع بالشاعر الفحل من شعرائهم وما له من الشهرة ثم لا نجد له من المنظوم ما يلائم تلك الشهرة ، فطرفه بن العبد ، وعبيد الأبرص مع ما لهما من الشهرة الواسعة فى الشعر لا نجد فيما رواه الرواد من أشعارهما ما يوازى تلك المنزلة (٢)

فإذا كانت هذه حال الاستعارة الجاهلية ، فإننا نلمس من النقاد القدامى مزيد اهتمام بسنن العرب فى شعرهم وطريقتهم فى صياغة صوره ومعانيه ، لذلك رأينا للشعر عمودا عند العرب يتفق ونظام القدماء فى معالجتهم فنهم ، وما جرى عليه التقليد الأدبى فيما بينهم ،وقد اختص العمود الاستعارة باهتمامه وكان الصراع بين القدماء ممن يحترمون هذه السنن والتقاليد الأدبية الجاهلية وبين المحدثين ممن خرجوا فى نظر القدماء على طريقة العرب مداره فى أكثر حالاته حول الاستعارة ومدى مطابقتها فى الشعر الجديد للنمط الطبعى الذى كانت عليه نظيراتها فى الشعر الجاهلى

---

(١) الشعراء ـ ١٩٢ ـ ١٩٣ ـ ١٩٤ ـ ١٩٥
(٢) انظر ابن سلام فى طبقات فحول الشعراء

، مما يؤكد لنا أن التقاليد الأدبية الجاهلية كانت من الأمور المسلم بنضجها وبطبعيتها مما حدا بالنقاد الى المطالبة بأن تكون الاستعارة طبعية ليست متكلفة أو معماة ، تتوفر المناسبة فيها بين اللفظ وما استعير له ، وهذا من الأمور التى يجب أن تنسحب على كل استعارة فى أى وقت لتصبح هادفة صادقة معبرة خادمة للمعنى ليست مجرد حلى أو تزويق ، ذلك مما حدا بنا ان نفرد فصلا نناقش فيه الاستعارة الجاهلية فى عمود الشعر العربى ، وفيه سنرى كيف أن العمود رسم لها وجهها الصحيح وما ينبغى أن تكون عليه كل استعارة كما كانت عند من تعهدوها وتطورت، ونمت على أيديهم مما لا يتعارض أيضا مع التجديد والابتكار والمعاناه فى إبرازها جديدة طريفة.

ثم تلا ذلك الفصل ، " **الفصل الثانى**" الذى يتحدث عن **مدرسة عبيد الشعر** واستاذها زهير وطبيعة الاستعارة فيها ، وهى جزء من اتجاهها البيانى . وسنرى كيف أن الاستعارة عند شعراء هذه المدرسة على الرغم مما بذل فى سبيلها من جهد ومشقة لم تنب عن الذوق والطبع والشاعرية ، بل هى نفس الشاعر وروحه مما يجعلنا نقول : انها جمعت الى جانب الصنعة الطبع ، بما لم يخرجها عن الأساس الذى وضعه عمود الشعر ، وهذا يزيل توهم من قد يظن أن الاستعارة فى شعر هذه المدرسة خضعت للتصنع والتكلف اللذين يمكن أن يضفيا عليها صفة الغموض مما يفقدها وظيفتها الأساسية ، وقد فصلنا فى وضوح المقصود بما حدث عند شعراء هذه المدرسة من تعمل وتحكيك وسهر مما يثبت أن شعراء الاستعارة وجدوا قبل العصر العباسى وأنهم أودعوا فى استعاراتهم عواطفهم وأحاسيسهم بما جعلها صادقة معبرة بسيطة مع ما فيها من غرابة أحيانا أو عمق يشحذ همة الفكر والخيال معا. الا أنها الغرابة الطريفة والعمق المحمود ، وهذا يدحض زعم من يقول : إن فن الاستعارة عباسى النشأة أو المولد ، إنما ميلاده ونشأته كانا فى العصر الجاهلى الذى لم يصل الينا منه الا الشعر القليل ، ولعل هذه الفكرة هى التى كانت مدار كتاب " **البديع** " لابن المعتز.

الفصل الأول

عمود الشعر العربى والاستعارة الجاهلية

الحديث عن عمود الشعر نجده فى كثير من كتب الأدب والنقد ، ولقد نشأ هذا المصطلح مع بداية الخصومة بين المناصرين لشعر القدماء ومن سار على طريقتهم والمنحازين لشعر المحدثين من الشعراء . ولقد بدأت هذه الخصومة ببدء التدوين فى العصر الأموى ، وبقيام الدولة العباسية ، واشتهار طبقة المولدين من الشعراء الذين يتقنون العربية ، اشتدت الخصومة بين العرب المتعصبين لعروبتهم وتراثهم ، وبين الطبقة الجديدة التى لم تر بأسا فى التجديد تمشيا مع التطور الذى طرأ على المجتمع العربى الاسلامى ، فأنصار القديم يدعون أن الشعراء المحدثين قد خرجوا على نهج القصيدة العربية بجريهم وراء البديع وانصرافهم الى العناية به حتى جعلوه وكدهم ونصبوه أمام أعينهم (١) ، فكانت لهم استعارات معينةتجرى على سنن لم يسر على منواله القدماء من الجاهلين والاسلاميين.

ولعلنا نستطيع أن نقسم الذين تصدوا لهذه الحركة بين القديم والحديث الى ثلاث فئات ، فئة لا ترى الحسن الا فى الشعر الجاهلى والاسلامى المتقدم كالأصمعى وأبو عمرو بن العلاء ، وابن الاعرابى ، واسحق الموصلى ، فالأصمعى يقول فى أمرىء القيس : " **إنه أول الشعراء فى الجودة وله الحظوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه.** (٢) وأبو عمرو بن العلاء العلامة والراوية المشهور (ت ١٠٤ هـ أو ١٥٩ هـ) يقول : " **لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته** : ولقد كان يعنى بذلك شعر جرير والفرزدق ، وقد جعله مولدا أى محدثا لأنه كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، قال الأصمعى : جلست إليه ثمانى حجج فما سمعته يحتج ببيت لسلامى ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا اليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم ، ليس النمط واحدا : ترى قطعة ديباج وقطعة ، مسيح. (٣)

وقد جاء فى الموشح للمرزبانى (٣٨٤ هـ) : أخبرنى محمد بن يحيى الصولى (ت ٣٣٥ هـ) قال : حدثنا أبو عبد الله التميمى قال – كنا عند ابن الأعرابى فأنشده رجل شعرا لأبى نواس فأحسن فيه فسكت فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ فقال : بلى : ولكن القديم أحب إلىّ . (٤)

وفى تاريخ الأدب العباسى أمثلة ، ونماذج كثيرة تشير الى تلك المعركة الأدبية التى

١- العمدة جـ ١ – ٩٠ ، ٩١ – والمسيح المنديل الخشن .
٢- فى شرح الحماسة جـ ١ – ص ١١ ، العمدة – جـ ١ – ص ٩٠ – ٩١
٣- العمدة – جـ ١ – ص ٩٠ ، ٩١
٤- المرشح – ص ٢٤٦

هاجت حول أبى تمام وأهل البديع وسائر الخارجين على عمود الشعر ، قال الصولى " ومن الإفراط فى عصبيتهم على أبى تمام ما حدثنى به أبو العباس عبد الله بن المعتز ، قال حدثنى ابراهيم بن المدبر - ورأيته يستجيد شعر أبى تمام ولا يوفيه حقه - بحديث حدثنيه أبو عمرو بن أبى الحسن الطوسى وجعلته مثلا له ، قال : وجه بى أبى الى ابن الأعرابى لأقرأ عليه أشعارا وكنت معجبا بشعر أبى تمام ، فقرأت عليه من أشعار هذيل ، ثم قرأت أرجوزة أبى تمام على أنها لبعض شعراء هذيل :

وَعاذلٍ عَذَلْتُهُ فى عَذْلِهِ فَظَنَّ أنى جاهلٌ فى جَهْلِهِ

حتى أتممتها فقال : اكتب لى هذه فكتبتها له ثم قلت : أحسنة هى ؟ قال : ما سمعت أحسن منها ، قلت : إنها لأبى تمام فقال : خَرِّق ، خَرِّق (أى مَزِّق ، مَزِّق)

وقد كان هذا الفعل من العلماء على حد تعبير عبد الله بن المعتز مفرطا فى القبح الا أن ابن الأعرابى لم يكن الوحيد فى هذا الباب ، بل كان على شاكلته المتعصبون للقديم من كبار الرواة ممن ذكرناهم وغيرهم من أمثال المدائنى وأبى حاتم السجستانى ، والزبير بن بكار ، وعمر بن شبه ، وكان ابن الأعرابى يقول : ولقد أنشد شعرا لأبى تمام : ان كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل (١)

وكان يقول بالإضافة إلى هذا ، إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبى نواس مثل الريحان يشم يوما فيذوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا . (٢)

وفى هذا يقول ابن رشيق (٤٥٦ هـ) : هذا مذهب أبى عمرو وأصحابه : كالأصمعى ، وابن الأعرابى – أعنى أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم ، وليس ذلك لشىء إلا لحاجتهم إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون ثم صارت لجاجة . (٣)

ولقد كان ابن قتيبة (- ٢٧٦ هـ) من قبل ، ومعه " ابن رشيق " وغيرهم من نقاد الشعر من بعد يكرهون هذه اللجاجة ، ولا يرضون أن تكون حكما بين الرواة ، ورواياتهم الشعر وبين النقاد وعدالتهم فى النقد ، قال ابن قتيبة معتدلا بين لجاجة القديم ، وجاذبية الحديث :

" ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن

---

(١) انظر اخبار أبى تمام للصولى ص ٢٤٤ " والتفصيلات فى اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى " للدكتور محمد مصطفى هدارة ص ١٥٧ وما بعدها ، وفى مشكلة السرقات فى النقد العربى ص ١٩١)

(٢) الأغانى – جـ ٩ – ص ٤٣

(٣) العمدة – جـ ١ – ص ٩١

باستحسان غيره ولا نظرت الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدّمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخّره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظه ، ووفرت عليه حقه ، فاني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه فى متخيره ، ويرْذِل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده الا أنه قيل فى زمانه ، او أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا فى عصره ، وكل شريف خارجيا فى أوله ، فقد كان جرير والفرزدق ، والأخطل ، وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ، ثم صار هؤلاء عندنا قدماء ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كالخريمي والعتّابى ، والحسن بن هانىء ، وأشباههم – فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الردىء اذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه . (١)

ولا أشك فى أن هذا الموقف المعتدل بين لجاجة القديم ، وجاذبية الجديد قد خدم النقد الأدبى ، وأسهم فى حفظ شعر المحدثين ، ولكن هذا الموقف المعتّدل نفسه على حد قول الدكتور " على الزبيدى " – إشارة إلى قلة اهتمام الرواة بالشعر العباسى ، ولولا أن أولئك الشعراء العباسيين المحدثين قد وجدوا من يقدر أدبهم ، ومن يتعصب لهم لا عليهم لراح أدبهم فى عداد النسيان (٢)

أما الفئة الثانية فقد وقفت **موقفا وسطا** فهى تأخذ بمعايير عمود الشعر ، ولكنها تترك مكانا للابداع ، وحسن الصنعة ، والتجديد فى الاستعارة ما دامت لا تنبو عن الذوق العربى ، ومن الممثلين لها ، " **الآمدى** " و " **القاضى الجرجانى** " ، و " **المرزوقى** " إلا أن الآمدى كان أقل الثلاثة تقبلا للجديد على نحو ما سنرى بعد قليل.

وهناك فئة ثالثة تعصبت للحديث مثل أبو بكر الصولى (ت ٣٣٥ هـ) وضياء الدين ابن الأثير (٣) فقد ضمن الصولى كتابه أخبار أبى تمام ما يثبت جودة شعره ، فقد كان اسحق بن ابراهيم الخزاعى والى بغداد يضم أبا تمام الى مجلس الشعراء عنده ، ولما دخل اسحق الموصلى وقد كان الموصلى شديد العصبية للأوائل ، استأذن أبو تمام الوالى أن يسمع اسحق الموصلى شعره ، فلما أذن له ، أنشد أبو تمام عدة قصائد ، بعدها أقبل الموصلى على أبى تمام قائلا : أنت شاعر مجيد محسن كثير الاتكاء على نفسك ، يريد أنه يعمل المعانى . (٤)

١- انظر مقدمة " الشعر والشعراء " لابن قتيبة / ط٣ ١٩٧٧ / جـ ١ / ص ٦٨ / ٦٩
٢- د. على الزبيدى : فى الأدب العباسى / ٧٩
٣- المثل السائر لابن الأثير + أخبار أبى تمام للصولى
٤- رادع أخبار أبى تمام للصولى / ص ٢٢١ + ١٧٤ + ١٧٥ + ١٧٦ + ١٧٧

هذا ، ويهمنا في هذا الفصل بعد السابق عرضه تصور مفهوم عمود الشعر عند أقطابه الثلاثة ، الآمدى ، والجرجاني ، والمرزوقي ، لنرى مكان الاستعارة عند كل منهم ، ومدى ما استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تقدمه لهم من مقاييس تجاذب كل منهم أطرافها بطريقته الخاصة .

تحدث " **الآمدى** " عن مذهبين ، مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون صنع الشعر ، بل يرسلون أنفسهم على سجيتها ، ويمثلهم " **البحترى** " ، أما المذهب الثاني، فمذهب المتكلفين الذين يبعدون في معانيهم ، ويغمضون فيها حتى تحتاج إلى شرح واستنباط ويمثلهم " **أبو تمام** "

وأصبح المناصرون لتضمين الشعر معاني فلسفية ، ونسجه على نحو معين من الغموض مما يستلزم الغوص وراء معانيه ، وتطريز عباراته بحلى متعمدة مقصودة ، أصبح هؤلاء ينتصرون لأبى تمام ، ويفضلونه على البحترى ، وأصبح الفريق الآخر المؤثر لبساطة المعاني الشعرية ووضوحها وسلامة الديباجة من تكلف الحلى اللفظية يؤثرون البحترى ويفضلونه على أبى تمام ، ولقد وضح الآمدى ميول الفريقين عندما قال :
" فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام ، وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة ، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ، فالبحترى أشعر عندك ضرورة ، وإذا كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة . (١)

وعندما آل أمر البديع الى أبى تمام أكثر منه وأفرط فيه وتغلغل الاتجاه الجديد في تعبيراته واستعاراته حتى بدأ شعره للوهلة الأولى مخالفا لنسيج الشعر العربي المألوف ، مما دعا ابن الأعرابي إلى أن يقول : " **إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل** (٢)

إذن اتخذ الشعر لدى البحترى مذهب المحافظة على التقاليد الشعرية المتوارثة والالتزام بعمود الشعر واتخذ مذهب التجديد شكله ومضمونه لدى أبى تمام وقد سئل البحترى عن أبى تمام فقال : " **كان أغوص على المعاني منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه** . (٣)

إن الذي يهمنا في نقد الآمدى لأبى تمام هو موقفه من استعاراته ، ومفهوم الاستعارة عنده وعند الاتجاه المحافظ في نقدنا العربي الذي يؤثر الصياغة الجاهلية القديمة ،

١- الموازنة – جـ ١ / ص٧
٢- الموازنة – جـ١ -٦٩ (وانظر أخبار أبى تمام للصولى ص ٢٤٤ وراجع ص ٢٤٤ وما بعدها
٣- الموازنة – جـ ١ / - ١٢ وما بعدها

فالآمدى غير راض عن كثير من استعارات أبى تمام ، وقد خصص جزءا من كتابه ناقش فيه ما احتواه شعر أبى تمام من قبيح الاستعارات ولكن ما الذى لا يعجب الآمدى فى استعاراته ، وما السر فى عدم تقبله إياها ، وهل هناك حدود معلومة للاستعارة الحسنة والاستعارة القبيحة ؟

لقد اعتمد ألامدى فى نقده استعارات أبى تمام على أنه نسج استعارات مخالفة لما ألفه العرب ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعانى المولدة ، لقد عول فى شعره – على حد قول الآمدى – عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة الى الخطأ (١)

ونحن إذا ذهبنا الى الآمدى لنسأله عما وضعه من مقاييس لهذا الحكم أجاب بمقياس عام غير محدد ، قائلا :

" وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشابهه فى بعض الأحوال أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا نقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه . (٢)

ومثل هذا القول كثير مما نجده فى موازنته متفرقا فهو يقول مثلا " **ان حدود الاستعارة معلومة** ، ويقول : ان للاستعارة حدا معلوما تصلح فيه فاذا جاوزته فسد ، وتتردد لديه تعبيرات أخرى مثل قوله : استعارات فى غاية القباحة والهجانة والبعد عن الصواب ، وقوله : " **وما من شىء هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة** " وقوله : " **فقربت الاستعارة هاهنا من الصواب قليلا** " (٣)

إن هذه النزعة لدى الآمدى نزعة كلاسيكية ، وغير دقيقة تذكرنا باتجاه " **المبرد** " صاحب " **الكامل** " فى وصف التشبيه بأنه مصيب ، وقريب ، وقاصد ، ومفرط ، ومتجاوز دون أن يكون هناك بين بين صفة وأخرى لتحديد ما يعنيه بكل هذه المصطلحات .

وماذا يريد الآ مدى من وراء ذلك ؟ والإجابة : لا شك أنه يريد عدم الخروج على المألوف القديم ، وارضاء الشعور العام ، وذوق الجماعة ، أى العرف اللغوى .

" **الآمدى** " اذن ناقد محافظ بهذا الموقف الذى حدده وتلكم المصطلحات التى أوردها ونعود بعدئذ لنطرح سؤالا مهما هو :

ما الاستعارات التى عابها " **الآمدى** " على أبى تمام ؟ ، ذلك لنحاول الوقوف على ما فيها من سمات وخصائص ، ومعرفه ما لا يرضى المحافظين فى بناء الصورة

١- السابق
٢- الموازنة – جـ ١ – ٢٥
٣- الموازنة جـ ١ / ص ٢٥٠ حتى ٢٦٠

الاستعارية ، وما يرضى المجددين فيها ؟

لقد عرض طائفة من الاستعارات المعيبة – من وجهة نظره – عند أبى تمام مثل قوله فى مدح جعفر الخياط وواصفا قصيدته فيه :

فَلَا شَيْءَ أَمْضَى مِنْ رَجَائِكَ فى النَّدَى : ولا شَيْءَ أَبْقَى مِنْ ثَنَـــاءِ يُحَبَّرُ

وَمَا تَنْصُرُ الأَسْيَافُ نَصْرَ مَدِيحَـــةٍ : لَهَا عِنْدَ أَبْوَابِ الخَلَائِفِ مَحْضَــرُ

إِذَا مَا انْطَــوَى عَنْهَا اللَّئِيمُ بِسَمْعِهِ : يَكُونُ لَهَا عِنْدَ الأَكَارِمِ مُنْشَـــرُ

لَهَا بَيْنَ أَبْــوَابِ المُلوكِ مَزَامِـــرُ : مِنَ الذِّكْرِ لَمْ تُنْفَخْ وَلَا تُتَزَمَّـــرُ

حَوَتْ رَاحَتَاه البَاسَ والجُودَ والنَّدَى : وَنَالَ الحِجَا فالجَهْلُ حَيْرَانُ أَزْوَرُ (١)

وقوله يرثى غلاما :

أَنْزَلَتْهُ الأيَّامُ عَنْ ظَهْرِهَا : بَعْدَ إِثْبَاتِ رِجْلِهِ فِى الرِّكَابِ (٢)

وقوله فى وصف النوى من قصيدة يمدح فيها أبا المغيث الرافعى :

وَكَمْ أَحْرَزَتْ مِنْكُمْ على قُبْحِ قَدِّهَا : صُرُوفُ النَّوَى مِنْ مُرْهَفٍ حَسَنِ القَدِّ (٣)

أى كم فرق بينى وبين حبائب لى صروف الدهر ، وقوله : " **على قبح قدها** " أى على قبح صورتها ، لأنه جعل لها قواما وقدا مثل قد الإنسان .

يقول الآمدى عن هذه الأبيات : " **وأُشباه هذا مما تتبعته فى شعره وجدته كثيرا ، فجعل كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ ، للقصائد مزامر ، إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر ، وجعل للأيام ظهرا يركب ، وجعل لصروف النوى قدا** . (٤)

١- وقد ركز الآمدى فى موازنته على البيت الرابع – وقد آثرنا عرض الأبيات كلها لما تضمنته من استعارات هى فى نظرنا غاية فى الروعة والجمال ودقة التشبيه وحسنه . (ديوان أبى تمام / مجلد ٢ / ق ٧٤ / الأبيات (من ١٠ – ١٢٤) ص ٢١٦)

٢- ديوانه / جـ ٤ / ق ١٨٣ بيت ١٨ / ص ٤٦

٣- ديوانه / جـ٢ / ق ١٦ / بيت ٤ / ص ١١٠

٤- الموازنه / جـ ١ / ٢٤٦ وما بعدها

ويورد الآمدى أيضا قول أبى تمام :

يا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ : أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ (١)

وقوله :

فَضَرَبْتَ الشِّتَاءَ فِى أَخْدَعَيْهِ : ضَرْبَةً غَادَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبًا (٢)

وقوله :

قَوْمٌ إِذَا اسْوَدَّ الزَّمَانُ تَوَضَّحُوا : فِيهِ فَغُودِرَ وَهْوَ مِنْهُمْ أَبْلَقُ (٣)

وقوله :

تَرُوحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِى : خُطُوبٌ يَكَادُ الدَّهْرُ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ (٤)

ويقول " الآمدى " فى نقده الاستعارات فى الأبيات السابقة :

فقد نراه يخلط الحسن بالقبيح ، والجيد بالردىء ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا للدهر ، ولو جاء فى غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضعه فى موضعه ما قبح نحو قول البحترى :

وإنّى وإنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الغِنَى : وأعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطَامِعِ أَخْدَعِى

وأما قوله : " **فضربت الشتاء فى أخدعيه** " وأن ذكر الأخدعين هاهنا على قبحهما أسوغ ، لأنه قال : " **ضربة غادرته عَوْدا رَكُوبا** " وذلك لأن **العَوْد** الركوب " **المسِنّ من الإبل** " والبعير أبدا يضرب على صفحتى عنقه فيذل : فقربت الاستعارة ها هنا من الصواب .

ونحن إذا عدنا بالاستعارة فى قول " **أبى تمام** "

يا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ فَقَدْ : أَضْجَجْتَ هَذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ (٥)

١- ديوانه / جـ ٢ / ق ١٠٢ / بيت ٢ / ص ٤٠٥
٢- ديوانه / جـ ٤ / ق ١٢ / بيت ٣٣ / ص ١٦٦ عَوْدا ركوبا : جملا مسنا ـ عمل طويلا وذلل بالركوب
٣- ديوانه / جـ ٤ / ق ٣٩٧ / بيت ٢٠ / ص ٣٩٣
٤- ديوانه / جت ٢ / ق ٩١ / بيت ١٧ / ص ٣٢٤ والموازنة / جـ١ / ٢٤٥ وما بعدها
٥- ديوانه بشرح التبريزى / جـ ٢ / ٤٠٥

وعدم موافقة الآمدى على ذكر " **الأخدعين** " على أساس أن الشاعر كان من الممكن أن يقول : قوم من اعوجاجك ، أو يادهر أحسن بنا صنعا ، لأن الأخرق هو الذى لا يحسن العمل . (١)

وجدنا القاضى الجرجانى فى وساطته ينحو المنحى نفسه ، ويورد هذا البيت فى باب " **الافراط فى الاستعارة** " (٢) قائلا :

فاذا قال " أبو تمام " " يادهر قوم من أخدعيك " فانما يريد باستعارته أعدل ولا تجر ، وأنصف ولا تحف ، لكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا اليه الجور ، والميل ، وأن يقذفوه بالعسف والظلم ، والخرق والعنف ، وقالوا : قد أعرض عنا وأقبل على فلان ، وقد جفانا ، وواصل غيرنا ، وكان الميل والاعراض انما وقع بانحراف الأخدع ، وازورار المنكب ، استحسن أن يجعل له أخدعا ، وأن يأمر بتقويمه ، وهذه أمور متى حملت على التحقيق ، وطلب فيها محض التقويم أخرجت عن طريق الشعر ، ومتى اتبع فيها الرخص ، واجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللغة ، واختلاط الكلام ، وانما القصد فيها التوسط ، والاجتزاء بما قرب وعرف ، والاقتصار على ما ظهر ووضح . (٣)

وعلى الرغم من هذا النقد الذى وجهه صاحب الوساطة لأبى تمام ، فلعلنا نرى فى هذا الكلام نفسه – لو أمعنا النظر فيه – ما يُعد دليلا على الاستحسان لا على الاستهجان ، لأن الشاعر قد استحسن – كما يقول الجرجانى نفسه :

وللشاعر الحرية بطبيعة الحال طالما أن استحسانه ارتبط بخياله ورؤيته الشعرية ، ليس هذا وحسب ، بل طالما وجدنا لمقولة الشاعر سبيلا الى نفوسنا ، وطريقا الى قناعتنا ، والجرجانى نفسه قد قال : " وانما يحمل ما جاء من ألفاظ المحدثين ، وكلام المولدين ما نجده على وجوه تقربهم من الاصابة ويقيم لهم بعض " **العذر** " وتلك أمور تختلف بحسب اختلاف المواضع وتتباين على قدر تباين المعانى المتضمنة . (٤)

ولم لا نستحسن بيت أبى تمام ؟ وقد استحسن القاضى الاستعارة فى أبيات شاتم الدهر " **العبقى** " لأنها جرت كما يقول على عادة فى الاستعمال متداولة ، تلك التى يقول فيها " **العبقى** " .

وَلَمَّا رَأَيْتَ الدَّهْرَ وَعْرًا سَبِيلُهُ : وأَبْدَى لَنَا ظَهْرًا أَجَبَّ مُسَمَّعَا

وَمَعْرَفَةً حَصَّاءَ غَيْرَ مُفَاضَةٍ : عليهِ ولَوْنًا ذا عَثَانِينَ أَجْدَعَا

١- الموازنة جـ ١ / ٢٧١
٢- الوساطة / ٤٢٩
٣- الوساطة / ٤٣٣
٤- الوساطة ٤٣٢

وَجَبْهَةٍ قِرْدٍ كالشِّرَاكِ ضَئِيلَةٍ : وَصَعَّرَ خَدَّيْهِ وأنفاً مُجدَّعَــا (١)

وقد علق عليها بقوله :
وأما أبيات شاتم الدهر ، فانما صدرت مصدر الهزل ، ومرت على عادة فى الاستعمال متداولة ، وذلك أنهم لما ابتذلوا اسم الدهر ،واعتمدوا على صرفه فى الشكاية والشكر ، وأحالوا عليه باللوم والعتب وألفوا ذلك وأعتادوه ، حتى صار أغلب على كلامهم ، وأكثر فى شعرهم وخطابهم من ذكر أهله وأبنائه ، ومن تقع هذه المحامد والملاوم عنه ، ويحدث أسبابها عن جهته صار كالشخص المحمود المذموم ، والانسان المحسن المسيء ، فوصف بأوصافه ، وحلى بحلاه ، وجعل له أعضاء تعد وتنعت وتستكرم وتستهجن ، ومثل هذه الألفاظ قول " امرىء القيس :

فَقُلتُ له لَمّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

فجعل لليل صُلبا وعَجُزًا وكَلْكَلاً ، ولما كان ذا أول وآخر وأوسط مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل ، وبخفة السير إذا استقصر ، وكل هذه الألفاظ مقبولة ، غير مستكرهة ، وقريبة المشاكلة ، ظاهرة المشابهة . (٢)

المسألة إذن هى أن القاضى حذا حذو الآمدى فى نقده استعارة أبى تمام على الرغم من أن أبيات " **العبقى** " من الوادى نفسه ، وتحمل جوهر التصور ذاته ، فلماذا تستحسن ، وتقاس على مقياسٍ صورة أمرىء القيس ، على أساس أن الصورة الجاهلية القديمة هى المحتذى والمثال ، ولا تقاس صورة أبى تمام بالمقياس ذاته ؟ إن هذا بدون شك ، مما يدعو الى الغرابة والعجب بحق !!

ألم يستحسن القاضى قول " **المتنبى** " :

تَجَمَّعَتْ فى فُؤَادِهِ هِمَمٌ : مِلءَ فُؤَادِ الزَّمَانِ إِحْدَاهَا

قائلا : فكيف ينكر على أبى الطيب أن جعل للزمان فؤادا (٣)

هذا، ولقد غدا الاتجاه نفسه فى نقد الاستعارة فى بيت أبى تمام تقليدا فيما بعد ، فقد عابها " **أبو هلال** " فى أكثر من موضع من كتابه " **الصناعتين** " (٤) حتى امتد

١- الوساطة / ٤٣٠/ ٤٣١ - حصاء : مقطوعة - وعثانين مفرد عثنون وهو ما نبت من شعر على الذقن وتحته - وأجدع : مقطوع الأنف أو طرف من أطرافه - وصعر : أمال خده عجبا وكبرا - واجب الظهر - مقطوع السنام
٢- الوساطة / ٤٣١ / ٤٣٢
٣- الوساطة / ٤٢٩
٤- الصناعتين ٦٦/ ٣١٢

الأمر الى " **عبد القاهر** " اذ انه نعت الصورة ذاتها بثقلها على النفس مما ينغصها ويكدرها (١) ، أما " **ابن الأثير** " فقد حذا حذو هؤلاء جميعا (٢) وقد تناسوا عالم الشاعر وفضاواته ومقتضيات الأحوال وتباين الأذواق .

غير أن هؤلاء قد أغفلوا العلاقة بين الانسان والدهرفى قول أبى تمام " **يا دهرُ قَوِّم** .... " وهى علاقة عداء استحال بسببها الدهر إلى حيوان قاتل ، ولم لا ؟ وقد ظل الحيوان يحمل رمز العدو القاتل فى الفكر الانسانى ، فهو القوة القاهرة المفاجئة التى كان الإنسان يوجس فى نفسه خيفة منها ، فأخذ يخلعها على كل ما يجابهه بالخطر ، ويضعه أمام الموت ، ومن هنا كان هذا التجاذب بين الزمن والحيوان فى التجربة الانسانية حتى أضحت أوجه الحيوان هى الأقنعة التى يتنكر فيها الزمان حينما يفتك ببنى الانسان . (٣)

وعلى هذا الأساس حق لأبى تمام أن يخاطب " **الدهر** " ويوجه اليه اللوم مطالبا إياه أن يقوِّم من أخدعيه ، والأخدعان عرقان فى جانبى العنق يرتبطان بالاباء والعزة والشَّمم ، فشديد الإباء هو شديد الأخدع ، وتقويم الأخدعين هنا يعنى نبذ الشدة ، وتعديل السلوك الى رفق ورحمة .

غير أن للفظ " **الأخْدع** " ارتباطا آخر تتوثق فيه العلاقة بينه وبين الخداع والتغرير ، يبدو لنا فى السراب الخيدع ، والقول الخيدع ، والديثار الخادع (٤)

ومن هنا كان الإحساس ببطش الدهر وغلبة أحداثه وقهره لا ينفك عن الإحساس بالانخداع والغرور ، وعلى ذلك نستطيع أن ندرك ما يمكن أن ينبثق ويتفجر من لفظ " **الأخدع** " من طاقات ودلالات كامنة تترامى بين العزة والخداع ، وتتوتر فيها العلاقة لتنتهى بالدهر الى ذلك الخرق الذى ضج منه الأنام بحيث شرعوا يطالبونه بأن يعدل من سلوكه ويقوم من غروره وخداعه. (٥)

ومما يعد خروجا عن الالف والعادة فى التصوير بالاستعارة من منظور الأمدى قول أبى تمام أيضا :

سَعَى فاسْتَنْزَلَ الشَّرَفَ اقْتِسَارًا : وَلَوْلَا السَّعْىُ لَمْ تَكُنِ المَسَاعِى

١- الدلائل (ط الشيخ شاكر / ٤٦ / ٤٧
٢- المثل السائر / جـ١ / ٣٨٤
٣- الدكتور لطفى عبد البديع / عبقرية العربية / ١٤٧
٤- شعر أبى تمام للدكتور السريحى ص ٢١٩ وما بعدها وانظر الاحالة فيه الى معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس / جـ ٢ / ١٦١ / ١٦٢
٥- راجع للدكتور سعيد السريحى : شعر أبى تمام ص ٢١٩ وما بعدها

فها هوذا " **الهجاء بعينه** " عند " **الآمدى** " ، لا المدح والتقريظ عند أبى تمام ، لأن الشرف من منظور " **الآمدى** " اذا استنزل فقد صار الممدوح غير شريف وذلك ، انك اذا ذممت رجلا شريفا ، كان أبلغ ما تذمه به أن تقول : قد حططت شرفك ، ووضعت من شرفك . (١)

والملاحظ هنا أن الأمدى ينظر للمعنى ، لا من حيث بعده " **الشعرى** " وإنما ينظر إليه من حيث البعد " **المكانى** " الذى يتفق مع المألوف والمعروف من القول كما ينص عمود الشعر ، إذ إن المعهود أن يقال فى مواقف الذم : " **حط فلان شرفه** " " **ووضعه** " ولقد فات الأمدى أن الشرف فى مقام العلو والرفعة متأبيا متمنعا على طالبيه ومريديه ، لذا فان من يريده ويبتغيه لا بد أن يجاهد ويكابد ويضحى لإزاحة كل ما يعوق طريق الشرف من نقائص وأهواء ، كل ذلك يتحول فى نظر الشاعر إلى نوع من الاقتسار ، بحيث يصبح استنزال الشرف الى ساحة الانسان صورة من صور الصبر وقوة التحكم فى النفس ، إنها المعاناة المبذولة فى سبيل إثبات الذات وإمكاناتها ، وفى سبيل تحقيق ما لايستطيع أى إنسان آخر أن يحققه .

وقد عاب " الآمدى " على " **أبى تمام** " صورته فى قوله :

مالامْرِىءٍ خَاضَ فِى بَحْرِ الهَوَى عمر : إلاَّ وللبينِ فيهِ السَّهْلُ والجَلَدُ

على أساس أن أبا تمام بالغ فى صورته هذه فجعل العمر يتجزأ ، " **فالعمر** " اسم واحد للمدة بأسرها ، تلك التى يعيشها الانسان ، فهو لا يتبعض فيقال لكل جزء منه عمر . (٢) فكيف يكون للانسان أكثر من عمر ؟ اذن الأمدى لا يدرك من معنى " **العمر** " الا المدة التى يقضيها الانسان حتى يموت ، وقد فاته أن الإنسان لا يجتاز عمره على وتيرة واحدة ، بل يجتاز خلاله السهل والحزن ، ويواجه الحلو والمر ، ولو قرأنا البيت الذى يليه لأدركنا هذا ، يقول " **أبو تمام** " :

قالوا : الرحيلَ غَدًا لا شَكَّ ، قُلْتُ لَهُمْ : اليومَ أيْقَنْتُ أنَّ اسْمَ الحِمَامِ غَدُ (٣)

فالموت عند شاعرنا ليس تجربة نهائية حتى يمر بها مرة واحدة يختتم بها رحلة حياته ، وانما الموت من منظور الشاعر تيار يسرى فى صميم الحياة ، ومعاناة مستمرة ، وباستمرارها يظهر العديد من المواقف التى يمر بها الإنسان ، ولعل أوضح صورها " **البيْن وعدم الاستقرار** " مما يخلف آلام الاغتراب ، وأحاسيس

١- راجع الأمدى : الموازنة / جـ ١ / ٢٤٠

٢- الموازنة / جـ ١ / ٢٢٥

٣- ديوان أبى تمام جـ ٢ / ١١ من قصيدة يمدح فيها " أبا سعيد محمد بن يوسف الطائى + والموازنة جـ ٢ / ٥١

الضياع ، وغير ذلك من منغصات الحياة التى لا تتوقف عند حد ، وتنال من الانسان شيئا فشيئا حتى ينتهى الأمر بموته وفنائه .

وعلى هذا تقوم المبالغة فى الاستعارة فى صورة أبى تمام على أساس انبثاقها من خلال رؤية يلتمس الشاعر الجانب الروحى فيها متساميا على مقتضيات التفكير المجرد ، بحيث أضحت هذه الرؤية نوعا من " **الحدس** " الراقى الفعال الذى يحتضن أحوال النفس ، والعلاقات المتبادلة بينها وبين ما يحيط بها من أشياء ، إنها الرؤية القلبية – ان صح التعبير – تلك التى تصبح نمطا لتصور جمالى للحياة يربط بين أشياء مختلفة مجردا إياها مما هو مألوف فيها ، معيدا صياغتها فى إطار أبعاد فنية جديدة. ولأن النقاد القدماء ، وعلى رأسهم الآمدى ، لم يكونوا جادين فى محاولة اقتناص هذه الأبعاد فى كثير من الأحيان ، فقد أدى بهم هذا الى اصدار أحكام عامة غير محددة ، وغير معللة ، بحيث نجد ناقدا مثل " **ابن رشيق** " يصف أبا تمام بأنه يأتى للأشياء من بُعْد ويأخذها بقوة . (١) والقاضى الجرجانى يصف معانيه بالغموض والخفاء !! (٢) ذلك لأن صور أبى تمام من منظور القاضى لا تطابق الواقع الخارجى ، ولا تتفق مع المألوف والمعروف .

ولقد عاب الآمدى " **على أبى تمام** " استعارته فى قوله :

وَكَأَنَّ أَقْيِدَةَ النَّوَى مَصْدُوعَةً : حَتَّى تَصَدَّعَ بِالْفِرَاقِ فُؤَادِى

فيقول : وما أظن أحدا انتهى فى الجهل والعِيِّ واللكنه ، وضيق الحيلة فى " **الاستعارة** " إلى أن جعل لصروف النوى قيدا ، وأقيدة مصدوعة غير " **أبى تمام** " (٣)

هذه نماذج من الاستعارات مما عابه " **الآمدى** " على أبى تمام ، ولعل المتفحص لها لا يجدها قد خرجت على طريقة العرب فى التشخيص ، والتجسيم ، فأبوا تمام عامل الدهر فى الأبيات السابقة – على سبيل المثال – معاملة الإنسان عندما تخيله مبتسما ، أو أنه يصرع أو يعتق ، وغير ذلك مما نجده من صور تدخل فى اطار الاستعارات التجسيدية أو المكنية بالمصلح البلاغى الخالص ، ولا يشك أحد فى أن هذه الطريقة مألوفة عند العرب فلماذا يعيبها اذن ؟ لقد أقرها من قبله " **ابن المعتز** " عندما حاول تحديد معالم مذهب " **البديع** " وارتآها طريقة مألوفة لدى العرب ، ولكن المحدثين من أصحاب البديع ربما تكلفوها ، وربما أسرفوا فيها أحيانا ، ثم إن هذه الألوان وردت فى القرآن الكريم . ولقد ساق " **ابن المعتز** " من أمثلتها فيه ، قوله تعالى :

١- العمدة / جـ١ / ٨٥
٢- الوساطة / ٢٥
٣- الموازنة

واشتعل الرأس شيبا " (١) وقوله عز اسمه : " وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ " (٢)
وقوله عز وعلا : فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ " (٣)

إذن ظاهرة " **التشخيص** " والتجسيد موجودة فى الشعر العربى اقديم ، وقد تنبه الى هذه الظاهرة " **ابن المعتز** " والآمدى نفسه ، كما قلنا ، وأكد ذلك بسوق الأمثلة الكثيرة ، ومنها قول " **امرىء القيس** " فى وصف الليل :

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

يقول الآمدى : (٤)

وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعانى والاستعارات وهو فى غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره ، وترادف اعجازه ، وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندى منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ، ويترقب تصرمه ، فلما جعل له وسطا يمتد ، واعجازا مرادفة للوسط ، وصدرا متثاقلا فى نهوضه حسن ان يستعير للوسط اسم الصلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة وصلح أن يستعير اسم الكلكل من أجل نهوضه ، وهذا أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له .

إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ئقة بالشىء الذى أستعيرت له وملائمة لمعناه .

ويورد لذلك قول زهير :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وأقْصَرَ بَاطِلُهْ : وَعُرِّيَ أفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُهْ

معلقا عليه بقوله : لما كان من شأن ذى الصبا أن يوصف أبدا بأن يقال : ركب هواه ،

١- سورة مريم /٤
٢- يس/٣٧
٣- الفجر /٣
٤- الموازنة / جـ ١ / ص ٢٥٠ / ٢٥١

وجرى في ميدانه ، وجمع في عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الإفراس وأن يجعل النزوع أن تُعَرّى أفراسه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شيء بما استعير له . (١)
ونحو ذلك قول " طفيل الغنوى :

وَجَعَلْتُ كُورِى فَوْقَ نَاجِيَةٍ : يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ (٢)

فلما كان شحم السنام من الأشياء التى تقتات ، وكان الرحل أبدا يتخوّنه وينقص منه ويذيبه ، جعل اياه قوتا للرحل وهذا من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى .

وكذلك قول "عمرو بن كلثوم" :

أَلَا أبلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّى رِسَالَةً : فَمَجْدُكَ حَوْلِىٌّ وَلُؤْمُكَ قَارِحُ (٣)

لما جعل مجده حديثا غير قديم حسن أن يقول : (حوْلى) ، لأن العرب اذا نسبت الشيء الى الصغر ، وقصر المدة قالوا : " حوْلى " ، لأن أقل عدد الأحوال أى السنون ، حول واحد ، ولهذا قال "حسان بن ثابت" :

لو يدِبّ الحَوْلِىُّ مِنْ وَلَدِ الذَّ : رِّ عليْها لأنْدَبَتْهَا الكُلُومُ (٤)

لم يرد بالحَوْلى من ولد الذّر ما أتى عليه الحوْل ، ولكنه أراد بالحولى أصغر ما يكون من الذر ، وما يدل على صحة هذا المعنى ، أن الحولى إنما يُراد به الصغر دون معنى الحَوْل قول الراجز :
(واستبقتْ تحذِفُ حوليَّ الحَصى) ، فأراد بحوليّ الحصى ما صغر منه ، ولما جعل لؤمه قديما حسن أن يقول : " قارِح " والقارِح المسنّ من الإبل .

ونحو ذلك قول أبى ذؤيب الهذلى :

وإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا : أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ (٥)

لما كانت المنية إذا نزلت بالانسان خالطته ، صلح أن يقال : نشبت فيه وحسن أن

١- الموازنة جـ ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣
٢- الموازنة جـ ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣
٣- الموازنة جـ ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣
٤- الموازنة جـ ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣
٥- الموازنة جـ ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

يستعار لها اسم الأظفار ، لأن النشوب قد يكون بالظفر ، وعلى هذا جاءت الاستعارات فى كتاب الله تعالى : **فصبّ عليهم ربّك سَوْطَ عَذَاب** (١) لما كان الضرب بالسوط من العذاب استعير للعذاب سوطا ، فهذا مجرى الاستعارات فى كلام العرب .

ويورد أيضا قول " لبيد بن ربيعة "

وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةٍ : إِذْ أَصْبَحَتْ بيدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا (٢)

ونضيف من أمثلة هذا النوع من الاستعارات والشعر الجاهلى يزخر به ويمتلىء ، قول زهير بن سلمى فى الحصين عندما شد على العبسى غدرا من غير أن تعلم بذلك بيوت كثيرة :

فَشَدَّ وَلَمْ يُفْزِعْ بيوتًا كثيرةً : لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ (٣)

فللمنية رحْل يُحط ٠

وقوله أيضا :

رأيتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ : تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ (٤)

والخنساء تقول فى رثائها أخاها صخرا:

يَا عَيْنُ جُودِى بِدَمْعٍ مِنْكِ مَسْكُوبِ : كَلُؤْلُؤٍ جَالَ فِى الأَسْمَاطِ مَثْقُوبِ

إِنِى تَذَكَّرْتُـــــهُ والَّليلُ مُعْتَكِـــرٌ : فَفِى فُؤَادِى صَدْعٌ غيرُ مَشْعُوبِ

نِعْمَ الفَتَى كَانَ للأَضْيَافِ إِذْ نَزَلُوا : وَسَائِلٍ حَلَّ بَعْدَ النَّوْمِ مَحْـرُوبِ

كَمْ مِنْ مُنَـادٍ دَعَـــا والَّليْلُ مُكْتَنِعٌ : نَفَّسْتَ عَنْهُ حِبَالَ المَوْتِ مَكْرُوبِ(٥)

١- الفجر ـ ١٣
٢- الموازنة جـ ١ ـ ص ٢٥٦ والقرة بالكسر البرد ـ وقر اليوم يقر (قرا) ـ وقار أى بارد وليلة قارة أو قرة بالفتح : بارد
٣- المعلقات ـ ص ٨٣
٤- معلقات الزوزنى ـ ص ٨٦
٥- ديوان الخنساء ـ ط بيروت ١٩٦٣ ـ ص ١٤

فقد استعارت الصدع لبيان أثر الحزن القاسى على فؤادها بجامع وضوح الأثر ، ثم استعيرت الحبائل للجوع والتعب والضنى بجامع توصيل كل منهما الى الموت ٠

والنابغة يقول :

دَعَاكَ الهَوَى واسْتَجْهَلَتْكَ المَنَازِلُ : وَكَيْفَ تَصابِى المَرْءِ والشيبُ شَامِلُ

وَقَفْتَ بِرَبْعِ الـدَّارِ قَدْ غَيَّر البِلَى : مَعَارِفَـهَا والسَّارِيَاتُ الهَـوَاطِـلُ

أُسَائِلُ سُـعْدَى وَقَدْ مَـرَّ بَعْدَنَا : عَلَى عَرَصَاتِ الـدَّارِ سَبْعٌ كَـوَامِلُ (١)

فالهوى لا يدعو ، والمنازل لا تستجهل ، والتشخيص فى الاستعارتين واضح – والمزرد أخو " **الشماخ** " يفخر بشجاعته فى الحروب فيقول :

وإنِّى أَرُدُّ الكَبْشَ والكَبْشُ جَامِحٌ : وأُرْجِعُ رُمْحِى وَهوَ رَيَّانُ نَاهِـلُ

وعِنْدِى إذَا الحَرْبُ العَوَانُ تَلَقَّحَتْ : وَأَبْدَتْ هَوادِيَهَا الخُطُوبُ الزَّلازِلُ (٢)

فالرمح يرتوى والحرب ناقة لاقِح ، وقد أتى بهما الشاعر على سبيل الاستعارة المكنية التبعية ٠

وزهير **بن** أبى سلمى يقول فى " **هرم المُرِّى** " مادحا :

إذا سُدَّتْ بِهِ لَهَوَاتُ ثَغْرٍ : يُشَارُ إلَيْهِ جَانِبُهُ سَقِيمُ ٠ (٣)

والثغر موضع يتقى منه العدو ، واللَّهَوات جمع لَهاة (بالفتح) ، وهى مدخل الطعام فى الحلق ، وفى البيت استعارتان ، حيث استعار اللهاة لمدخل الثغر ، ويريد أفواه الثغور ، والاستعارة الثانية (**جانبه سقيم**) ٠

وأمرؤ القيس يستعير الحبْل الذى رثَّتْ معاقِده وصلاته لتغيّر موقف حبيبته وما حدث من انهيار وفتور لعلاقتهما ، فيقول :

تَنَكَّرَتْ ليلى عَنِ الوَصْلِ : وَنَأَتْ ، وَرَثَّ مَعَاقِدُ الحَبْلِ (٤)

١- ديوان النابغة الذبيانى – ص ٤٨

٢- مفضليات الصبى – قصيدة ٦٧ – ص ٩٥

٣- الديوان ط بيروت – الصناعتين – ط١ – ص ١٢٧ ، ٣٧ ص ٢٩١

٤- ديوانه ط دار المعارف – ص ٢٠٣

وسلمى بن ربيعة يقول :

وَمَناخِ نازِلةٍ قَدْ كفيت وفارسٍ : نَهِلَتْ قَنَاتِى مِنْ مَطاه وَعَلَّتِ (١)

فقد أناخ النازلة كما تناخ الناقة ، وقد سقى رمحه من دم ظهر عدوه ، وخص الظهر ليعلم أنه قد ولى وأدبر ، كل ذلك على سبيل الاستعارة والتجسيد .

وتأبط شرا يقول فى سيف صديقه :

إذَا هَزَّهُ فِى عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ : نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ المَنَايَا الضَّوَاحِكِ (٢)

فقد جعل النواجذ تتهلل ، وتلمع لمعان البرق فى فم المنايا التى تضحك كأنها إنسان فرح مسرور .

ولبيد بن ربيعة يقول فى منظر غروب الشمس وحلول الظلام : (٣)

حَتَّى إذَا أَلقَتْ يَدًا فِى كَافِرٍ : وَأجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلامُها

فقد جعل للشمس يدا تلقيها فى يد الليل وهو الذى سماه كافرا أى ساترا .

وأبو القيس بن الأسلت الأنصارى يقول :

مَنْ يَذُقِ الحَرْبَ يَجِدْ طَعْمَهَا : مُرًّا وتَحْبِسْهُ بِجَعْجَاعِ (٤)

والمُمَزَّقُ العبدى يقول :

كأنَّنِى قَدْ رَمَانِى الدَّهْرُ عَنْ عُرُضٍ : بِنَافِذَاتٍ بِلَارِيشٍ وَأفْوَاقِ (٥)

ويقول :

تَبِيتُ الهُمُومُ الطَّارِقَاتُ يَعُدْنَنِى : كَمَا تَعْتَرِى الأهْوَالُ رَأْسَ المُطَلَّقِ (٦)

فالدهر يرميه بأسهمه والهموم تزوره وتعوده .

١- شرح ديوان الحماسة – جـ ٢ – ص ٥٤٩ – ٥٥٠
٢- نفسه – ص ٢٣٥
٣- ديوان لبيد (ط الكويت) – ١٩٦٢ – ص ٣١٦
٤- مفضليات الضبى – ق ٧٥ – ص ٢٨٤ . والجُعَل الحيوان الصغير معروف.
٥- نفسه : ق ٨٠ – ص ٣٠٠ – والعُرْض بضم فسكون وبضمتين الجانب والناحية
٦- الأصمعيات – ق ٥٨ – ص ٩٦٤ (المطلق = الملدوغ)

ويقول أبو الطَّمَحان القَيْنى (حَنْظلة بن الشرقى من بنى كنانة) :

وإنّى مِنَ القَوْمِ الذين هُمُ هُـــمُ : إذَا مَاتَ مِنْهُمْ سَيّدٌ قَامَ صَاحِبُــه

أضَاءَتْ لهم أحسابُهم وَوُجوهُهُمْ : دُجَى الليل حتى نَظَّمَ الجزْعَ ثَاقِبُه

وَمَا زَالَ مِنْهُمْ حَيْثُ كانَ مُسَـــوَّدًا : تسيرُ المَنَايَا حيثُ سَارَتْ رَكَائبُه (١)

ويقول :

حَنَتْنِى حَانِيَاتُ الدَّهْـــرِ حَتَّى : كأنِّى خَاتِلٌ يَدْنُو لِصَيْدِ

قَصيرُ الخَطْوِ يَحْسَبُ مَنْ رَآنى : ولستُ مُقَيّـــدًا أنّى بِقَيْدِ

تَقَارَبَ خَطْوُ رِجْلِكِ يا سُـــوَيْدُ : وَقَيَّدَكَ الزَّمانُ بِشَرِّ قَيْدِ (٢)

فقد جعل الزمان مما يقيد بما يحدثه تقدم السن من عجز عن الحركة .

ويقول الحارثة بن بدر :

وَشَيَّب رأسِى واستَخَفَّ حلومَنَا : رُعُودُ المَنَايَا فَوْقَنَا وَبُرُوقُهَا

وإنّا لتَسْتَحْلى المَنَايا نُفُوسُـنَا : وَنَتْرُكُ أُخْرَى مُرَّةً ما نَذُوقُهَا

رَأيتَ المَنَايَا بَادِيَاتٍ وعُـــوّدًا : إلى دارِنَا سَهْلًا إليْها طَرِيقُهَا (٣)

فالأسياف سحاب يرعد والمنايا تستحلى وتذهب وتجىء .

والأمر ليس مقصورا على الاستعارة فى الشعر ، بل نرى النزعة نفسها فيما ورد منها فى نصوص النثر الجاهلى أيضا .

١- أمالى المرتضى - جـ ١ - ١٦٨
٢- نفسه - ص ١٨٥ - ١٨٦
٣- الأغانى (ط دار الكتب) - جـ ٢١ ص ٢٠

فها هو ذا أكثم بن صيفي يقول في أحد وصاياه :

" لَقَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أشطُرَهُ ، فَعَرَفْتُ حَلْوَه ، وَمَرَّهُ ، ادَّرِعُوا الليلَ ، واتَّخِذُوهُ جَمَلاً ، وقوله : "ادرعوا الليل فإنه أخْفى للوَيْل " (١)

وقوله أيضا : إن أهل هذا الدار سفر ، لا يحلون عقد الترحال إلا في غيرها ، وقد أتاك ما ليس بمردود عنك ٠ (٢)

فقد اختبر الدهر شطريه خيره وشره فعرف ما فيه ، وهذا مستعار من حلب أشطر الناقة ، وذلك إذا حلب الرجل خِلفين من أخْلافها ثم يحلبها الثانية خِلْفين أيضا ٠

وفي قوله الثاني يشبه رحلته التي ينتقل فيها من مكان إلى مكان بحبل ذي عقد يفك على مراحل ٠

"**والحرث بن عباد البكري** " مبعوث النعمان بن المنذر في وفده لكسرى يقول :
" انى أبعثُ الحَرْب قُدُماً وأحْبِسُها وهي تصرّف بها ، اذا جاشَتْ نارُها وكشفت عن ساقِها ، جَعَلتُ مَقَادَها رُمْحِي ، وبرْقَها سَيْفي ، ورعْدَها زَئيري (٣)

" **والمُلبَّبُ بنُ عَوْف** " من وفود العرب لتعزية " **سلامة ذا فائش** " لموت ابن له يقول :
" أيها الملك : إن الدنيا تجود لتسلب وتعطى لتأخذ ، وتجمع لتشتت ، وتحلى لتُمِرّ ، وتزرع الأحزان في القلوب بما تفجأ به من استرداد الموهوب ٠ (٤) فالأحزان مما يزرع ٠
وأكْثم بن صيفي في وصية لبنيه ورهْطِه يقول :
" مَنْ سَلك الجَدَد أمِن العِثَار ، ولن يعدم الحسود أن يتعب قلبه ، ويشغل فكره ، ويورث غيظه (أي يوقده) ولا تجاوز مضرته نفسه ٠ " **فالغيظ مما يوقد ويشتعل** ٠
ثم هناك عدد من الأمثال مما يدخل في دائرة النثر أيضا مما جاء على وزن أفعل بخاصة ، تعرض لنا ألوانا من التشخيص الفني ، وكلها تمثل نماذج من الاستعارة التمثيلية الجاهلية ، فقد وصف العرب الرجلة بالحماقة ، وهي بقلة خضراء معروفة ، فقالوا : (**أحْمق مِنْ رِجْلة**)لأنها تنبت في مجاري السيول فتجرفها ، ووصفوا الأرض بكتامة السر فقالوا : (**أكتم من الأرض**) ونعتوا الحيوان بما يُنعت به الناس ، فقالوا : (**أطْيش مِنْ ذُباب**) و (**أذَلّ مِنْ بَذَج)**

١- الأغاني (ط وزارة الثقافة) – جـ ١٥ – ص ٧٠ أمثال الميداني – جـ ١ – ص ١٩٥
٢- العقد الفريد – جـ ٢ – ص ٣٥ ، جـ ٣ – ص ٣٠٧
٣- العقد الفريد – جـ ١ – ١٠١
٤- أمالي القالي : جـ ٢ – ١٠١

والبَذَج هو الحمل الصغير ، و(**أبَرّ مِنْ هِرَّة**) ، و (**أحذَرُ مِنْ غراب**) و (**أسْمَعُ مِنْ فرس**)

كما تمثل العرب بغير الحيوان من الكائنات ، فيقولون :
" **أهدى من النجم** " ، " **وأجود من النديم** " ، " **وأسمح من البحر** " و " **أمضى من السيل** "(١) وفى ذلك كله تصوير فنى مؤثر وموحٍ من خلال التشخيص والتجسيد ٠

ولماذا لا نقول : إن المجاز والتشخيص أسلوب جرت عليه اللغات السامية جميعا ، وآثرت استخدامه فى كلامها إلى حد كبير؟ ، فقد شخصت العبرية ما لايعقل فبثت فيه حياة آدمية عاقلة شاعرة ، وتردد هذا التشخيص الفنى فى أقوال " **العهد القديم** " (٢)

هذا ، وإذا كان من العلماء من يرى أن إسناد الحياة الى الجماد ، وإسناد صفات الانسان الى غيره من الكائنات الحية وغيرها من بقايا العقائد القديمة التى كان يعتقدها ومازال يعتنقها كثير من القبائل البدائية التى ترى أن الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية ، فإن فريقا آخر يرى أن فى هذا المذهب بعدا عن الحقيقة ويقرن هذه الظاهرة إلى قوة الوجدان الانسانى إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات ، فالأساس العقلى لهذه الظاهرة فى رأى الفريق الثانى هو عمق العاطفة ، وسعة الخيال ، وها هو ذا مارجحه الباحثون المحدثون ٠ (٣)

إذن ليس للآمدى أن يعيب على " **أبى تمام** " استخدامه التشخيص ما دام هذا يتبع الأسلوب العربى القديم ، الموجود فى الشعر الجاهلى فضلا عن وجوده فى القرآن الكريم ٠

والحقيقة أن المأخذ هنا يتصل بطريقة استعمال التشخيص فى داخل القالب الاستعارى دون أن يتصل بمجرد استخدامه فى حد ذاته ، **إلا أن الآمدى لم يحدد مفهوم الحرية المسموح بها للشاعر كى يستخدم هذه الوسيلة اللغوية البلاغية ٠**

ونعود لنتساءل ، ما مفهوم الاستعارة والتشخيص فى الأساس ، وهما اللذان لفتا نظر الآمدى فى شعر أبى تمام ، وعده خارجا بسببها عن طريقة العرب مع أنهم استخدموه؟ ، ذلك لنستطيع أن نوضح الى أى مدى ينبغى للشاعر أن يلتزم باستعارات سابقيه سعيا وراء اللفة وارتباطا بالعالم الخارجى ، وهل تظل التعبيرات القديمة تؤدى الهدف نفسه لدى الشاعر المجيد ؟

١- العقد الفريد / ج ٣ / ص ٦٦ وما بعدها - وراجع مجمع الأمثال للميدانى (ط محيى الدين عبد الحميد) جـ ١ / ١١٦ / ٢٢٦ / ٢٨٥ / ٤٣٨ وغيرها
٢- د٠ عبد المجيد عابدين : انظر الأمثال فى النثر العربى القديم / ص ١٠٨ / ١١٦
٣- د / حامد عبد القادر : دراسات فى علم النفس الأدبى ط ١٩٤٩ / ص ٤٤ / ٤٥

ونترك الاجابة للناقد الغربى " **سيسيل داى لويس** " حيث يقول :
" ان وظيفة الشعر هى الكشف المستمر عن طريق التصور ، وقدرته على أن تصنع استعاراته العلاقة الجديدة داخل ذلك النظام ، وإعادة الكشف عن العلاقات القديمة واستدعاؤها ٠ (١)

وهى نفسها رؤية " **ايفور ريتشاردز** " الذى يرى ان اللغة " ليست وظيفتها أن تقدم الينا نسخا من الادراكات ، والاحساسات المباشرة بلحمها ودمها ، إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها وأن تبعث فى الادراك معنى النسق والنظام ، وهذا لا يتم بطبيعة الحال إلا بوساطة اللغة المشْربة بالمجاز (٢)

ولعل هذا الاتجاه نفسه مما عبر عنه " **داى لويس** " عندما رأى أن الاندفاع الثابت فى كل منا هو البحث عن النظام ، والايقاع المختبئين خلف هذا العالم المتغير ، ثم إن الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هى التى تتطلب من الصور فى داخل مخيلة الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد ميل الكلمات لتحشى فى الأشكال ٠ (٣)

من أجل ذلك يقول الأستاذ " **العقاد** " : (٤)
ولكى تكون الصورة الشعرية جيدة ، فلا بد من التشخيص الذى هو ملكة خالقة تستمد قدرتها من الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع هو الذى يستوعب كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام والمعانى ، فاذ ا هى حية كلها ، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامسة ولا مسة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة ، وهى هامدة جامدة ، صِفر من العاطفة ، خِلْو من الإرادة٠

معنى ذلك ، أن الاستعارة اذا كانت وسيلة من وسائل الربط بين عوالم كثيرة لم يكن بينها رابط سابق ، فانها أيضا وسيلة للتعبير عن زوايا خاصة يرى الشاعر العالم من خلالها ، ولذلك فإن الشاعر المطبوع لا يشترك مع غيره فى عالمه ، بل إن له رؤيته

١- Lewis (C.D.) : The poetic image 34
٢- Richards : The philosophy of Rhetoric P.P 133 -134 (Oxford University London 1936)
٣- The poetic image P.25 (London 1928)
٤-الأستاذ عباس محمود العقاد / ابن الرومى – حياته من شعره / ٢٩٦ / ٢٩٧ – وانظر قضية "التشخيص فى التصوير " فى كتاب " عباس محمود العقاد ناقدا) للدكتور عبد الحى دياب ٠

الخاصة التى ترجع أساسا الى ثقافته ومشاعره ، وتجاربه الذاتية ، ومن هنا ينبغى أن تتميز استعاراته وصوره عن سواها بوصفها انطباعا ذاتيا خاصا به يشهد له بقدرته الابداعية ، وبأصالته الفنية ، وتفرده بهذه الأصالة ، وتلك الذاتية .

يقول " **هربرت ريد** "
إننا يجب دائما أن نكون مستعدين للحكم على الشاعر بما فى استعاراته من قوة وأصالة وذاتية ، ويقول **أرسطو :** ان أعظم شيء أن نتحكم فى الاستعارة ، فهذا وحده لا يمكن لأحد أن يشاركك التعبير فيه وهذا ما يميز العبقرية الشعرية . (١)

وإذا ذهبنا الى " **روبرت ترايسترام كوفن** " وجدنا الشعر عنده يمثل أوضح الصور الفنية ، وأكثر الأشياء المرئية ثباتا بالذهن ، دائما أشياء كتلك التى نستطيع أن نبصرها ، ونلمسها ، ونسمعها ، ونتذوقها ، ونشمها ، وهذا ما نجده عند " **بليس برى**" (٢)

وماذا بعدئذ عند " **شكسبير** " و " **سبنسر** " و " **كيتس** " و " **براونتنغ** " ، و" **توماس** " و " **دون** " و " **اليوت** " وغيرهم من الشعراء الغربيين فيما يخص استخدام هذا النوع من **التصوير الاستعارى** ؟

لقد استطاعت الناقدة الانجليزية المعاصرة (**كريستين بروك روز**) Christine Broke Rose أن تضع أيدينا على كثير من النصوص التى تؤكد شيوع ظاهرة التجسيم والتشخيص فى الشعر الأوروبى . (٣)

على هذا فإن الاستعارة والتشخيص ليسا فى الاستعمال الأمثل إلا دلالة على عالم الشاعر ورؤيته الخاصة ، وما على الشاعر إلا أن يحافظ على هذه الخصوصية والأصالة فى استخدامهما ما دام الشاعر ليس هو من سبقوه بالضرورة ، هذا ما يختص بمسألة التعبير وجواز التجديد فيه من جانب الشاعر وعلاقات أدواته بفنه .

وهناك جانب آخر يجدر بنا أن نلحظه وهو جانب المتلقى ، فاللغة اذا كانت وسيلة للتوصيل لا يكفى فيها الافهام فقط ، ولكن من وظيفتها الامتاع ، وبطبيعة الحال يعتمد هذا الامتاع على عوامل كثيرة تتصل بطريقة استخدام الأدوات ، ودرجة الوضوح للكلمة ، والتى تختلف من عصر الى عصر ، وهناك الذوق العام الذى ربما رضى بصورة فى فترة ما ثم نراه ينفر منها فى فترة أخرى ، ثم يقبلها جيل لاحق وهكذا .

١- Richards: Philosophy of Rhetoric / 180
٢- د. محمد عنانى / راجع النقد التحليلى / ص ٥٩ ٦١
٣- Christine – Broke- Rose / a Grammar of metaphor P . 227 + 228 – 229 – 238

فحين يقول " ابو تمام " مثلا :

رقيقُ حَوَاشِي الحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ : بِكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ

هذا البيت لم يفهمه المتقدمون ، وعلى الأخص " الآمدى " لأنهم لم يألفوا هذه الصورة ، صورة الحلم بالكفين ، وتشبيهه بالبرد ، وانما كانوا يشبهون الحلم بالجبال فى مثل قول الشاعر الجاهلى :

أَحْلامُنَا تَزِنُ الجِبَالَ رَزَانَةً : وَتَخَالُنَا جِنًّا إِذَا مَا نَجْهَلُ

فالرجل الحليم هو الثقيل ، فأما هذا الحلم الذى يوصف بأنه رقيق الحواشى فهذا شىء لم تعرفه العرب ، " **ومن المحقق أن هذا البيت قد أضحك الناس منذ سمعوه بهذه الصورة الغريبة ، وهى الحلم فى كفيه ، وكيف يكون الحلم فى الكفين ؟** ، ولكن هؤلاء النقاد لم يقدروا الفرق البعيد جدا بين عقلية أبى تمام وعقلية الشعراء المتقدمين والذين قلدوهم من المحدثين والذين شبهوا الحلم بالجبال ، فأبو تمام رجل حضرى ، وهو اذا مدح فانما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين ، وهو اذا وصف الخلفاء بالتأنى والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التى تزن الجبال ، لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس ، وثقل السمع كما كان يستحسن من قيس بن عاصم ، أو من معاوية بن أبى سفيان ، وانما كان العصر عصرا آخر ، وكانت لأهله حضارة هى على الأقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية ، حضارة ارستقراطية مترفة تظهر فيها الدعة ٠ (١)

والجدير بالملاحظة إذن أن النقاد والشراح قد أخذوا الحلم فى بيت أبى تمام على أنه مرادف " **للعقل** " والأناة ، لذلك استقبحوا أن يوصف بالرقة ، أو بمعنى آخر ، لم يدركوا أن الحلم هنا حال نفسية تدل على التسامح والعفو والصفح ، وذلك يتضح من خلال مقابلتها فى البيت الذى يليه بالشدة والفتك ، اذ قال :

وذُو سَوْرَةٍ تَفْرِى الفَرِىَّ شَبَاتُهَا : ولا يَقْطَعُ الصَّمْصَامُ لَيْسَ لَهُ حَدُّ

ولم يدركوا أن الحلم الذى ترق حواشيه تقابله السورة التى تفرى شباتها ،واذا كان الحلم قد آل الى برد رقيق الحواشى ، فالسورة لا تلبث أن آلت الى سيف قاطع ، فصرامة السيف تقابل رقة البُرْد ، ومن خلال هذه العناصر المتقابلة تتحدد الأبعاد

١- الدكتور طه حسين / من حديث الشعر والنثر (ط١٠) ص ١٠٤

الشعرية للأخلاق، ولعل هذا التقابل بالأضداد عنصر أصيل فى لغة أبى تمام ن انه اتجاه " **ديالكتى** " عنده (**بالمفهوم الحديث**)

وربما تجلت لنا رمزية " **البُرْد** " الذى وصف به الحلم لما بين العفو والسماحة من جهة ، والبُرْد من جهة أخرى من ارتباط وثيق يترامى الى ما ورد فى قصيدة " **كعب بن زهير** " **فى مدح** " **الرسول** " عليه السلام ن التى مطلعها (**بانت سعاد**) ، ومن شأن البُرْد اذا اقترن بالحلم أن يجعله يرق حتى تحوية الكفان ، وأن يصبح له حواش وأطراف وأهداب (١)

إذن فالعصر العباسى الذى تعددت فيه الثقافات واختلطت الفنون والآداب المستحدثة ، وازدهرت فيه الحضارة بوجه عام ، هذا العصر لا يكفى للتعبير عن مشاعره صور واستعارات " زهير " ، " وامرىء القيس " وغيرهما ، فلقد عبر أولئك عن لون من الحياة يختلف إلى حد بعيد عن ذوق هذا العصر وثقافته الجديدة ، فالمجتمع بعد لم يعد مجتمع الاستعارة الجاهلية الملتزمة بذوق عصرها وطريقة أهلها فى صوغها وتركيبها ، وعندما يأتى شاعر فيخرج على حرفية هذه التعبيرات القديمة ، فينبغى العلم بأن المسألة لديه لا بد أن تكون أعمق من مجرد التعبير الشكلى ، وعدم ترداد ما سبق -فاللغة العربية تتطور تطور أصحابها دوما ، وصورها المجازية مظهر أصيل من مظاهر هذا التطور ٠

ففى البيت السابق مثلا أعطى أبو تمام بَسمة الرجل المتحضر التى يعجز عنها البدوى أحيانا ، ولكن هذه البسمة التى تعبر عن الفهم المصحوب بالتعاطف ليست غريبة تماما ، فقد يكون الحلم مخيفا فى جوهره كالجبل وقد يكون على عكس ذلك مشبعا بالسلام كالبرد ، والبرد رمز " **العقل** " وقد خلع الرسول الكريم برده على كعب بن زهير معجبا به ، وهذه الحادثة نفسها تشير الى طابع خاص للعقل لا يخلو من جانب وجدانى جمالى ، وها هو ذا الجانب الذى خلقه أبو تمام فى شعره ٠ (٢)

لذلك فقد حق " **للصولى** " وهو يتحدث عن خصوم أبى تمام وصفهم بأنهم كسالى تعودوا أن يواجهوا لونا معينا من تعبيرات القدماء ولذلك فقد كرهوا هذا اللون الجديد من " **الاستعارات** " مما لم يألفوا ويسمعوا من قبل على لسان القدامى من الشعراء الجاهليين والاسلاميين ٠

١- الدكتور سعيد السريحى : شعر أبى تمام (ط ١ ١٩٨٣) نادى جدة الأدبى – العودية / ٢٢٠
٢- راجع للدكتور مصطفى ناصف / مشكلة المعنى / ص ١١١

يقول أبو بكر الصولى (٣٣٦ هـ)

أما ما حكى عن بعض العلماء فى اجتناب شعره وعيبه فلا ننكر أن يقع ذلك منهم ، لأن أشعار الأوائل قد ذللت لهم ، وكثرت روايتهم لها ، ووجدوا أئمة قد راضوا لهم معانيها فهم يقرأونها نا يكن سبيل غيرهم فى تفاسيرها واستجادة جيدها ، وعيب رديها ، وألفاظ القدماء وان تضاءلت تتشابه وبعضها آخذ برقاب بعض ، فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه ويقوون على صعبها بما ذللوه ، ولم يجدوا فى شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأئمتهم ، ولا رواة كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم ، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه ، فجهلوه وعادوه (١)

نستطيع أن نقول بعدئذ : إن مسألة اتهام المحدثين بالخروج على عمود الشعر لم تكن الا مسألة عدم ايلاف هذا الشعر الجديد ، مما يطبع الذوق ويطوعه ،وأن السر فى حملة النقاد والبلاغيين العرب على التشخيص والتجسيد فى الاستعارات الجديدة مرجعه من " **وجهة نظرى** " إلى أنهم ربطوه بالتشبيه أساسا ووضعوا نصب أعينهم طرفى التشبيه اللذين حذف أحدهما ، وارتاعوا عندما رأوا بعد المسافة بينهما ، أو غرابتها فى الاستعارة .

ومن هنا رأيت الدكتور شوقى ضيف يفضل أن نفصل هذه الصيغ من التصوير عن الاستعارة ، ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين اذ سموه باسم " **التشخيص** Personification " وفصلوه عن " **المجاز** " metaphor ، وقد كان أرسطو يسميه : قوة وضع الأشياء تحت العين. (٢)

ولكننى لا أرى هذا الرأى ، فكيف يفصل التشخيص عن الاستعارة ؟ والصور الاستعارية المكنية تقوم على التشخيص وفق ما رأينا فيما سبق ، وهل يفصل اللفظ عن معناه ، والشكل عن مضمونه ؟ ولعلى أرى أن فصل التشخيص عن الاستعارة ، إنما هو الرغبة فى تحديد وتخصيص المصطلحات الدالة وحسب .

وليس معنى ما قلناه عن ظاهرة التجديد فى الصور الاستعارية لدى أصحاب البديع من أمثال " **أبى تمام** " أنهم وفقوا تماما فيما قصدوا اليه ، فلقد جاء بعض مما حاولوه متكلفا ممجوجا ، خاصة لدى " **أبى تمام** " ، وهذا بطبيعة الحال لا يدخل فى مجال بحثنا تفصيلا .

١- أبو بكر الصولى : راجع أخبار أبى تمام / ١٤

٢- دكتور شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / ط٢ / ١٥٨

فالتجسيد فى حد ذاته لم يكن عيبا بدليل وجوده فى استعارات الجاهليين ، كما قلنا ، ولكن العيب كل العيب يكون فى طريقة التجسيد والايغال فى صوره مما يذهب بالأصالة وينبو عن الطبع ، وعن طبيعة الابداع الفنى ، ووظيفة الاستعارة ، ومما يعد بالفعل خروجا عن مذهب العرب فى استعارتهم ، ثم إن صور أبى تمام لم تكن كلها مما نقده الآمدى غثة متكلفة خارجة على عمود الشعر الذى أوضح فيه الآمدى ضرورة القرب فى العلاقة بين المشبه والمشبه به ، وعدم وجود مسافة بعيدة بينهما ، ولكن ما جاء منها متكلفا نَبَا عن الذوق المحيط به ، وأثار ثورة الناقدين عليه ، ولقد كان ذلك شيئا طبعيا لا بد من حدوثه ، فى إطار مفاهيم العصر ، والتباين بين أذواق الناقدين • فبالاضافة الى ما قلناه ، فلقد عارض النقاد " **ابا تمام** " فى قوله مثلا :

أَنْزَلَتْهُ الأَيَّـــامُ عَنْ ظَهْـرِهَا مِنْ : بَعْدِ إِثْبَاتِ رِجْلِهِ فِى الرِّكَابِ

حِينَ وَافَى الشَّبَابَ وأَغْتَدَتِ الدُّ : نْيَا عَلَيْهِ مُفْتُوحَةَ الأَبْوَابِ (١)

واتفقوا جميعا على رداءة استعارته ، وعدم توفيقه فى تصورها •

مع أن الصورة الاستعارية هنا ، لو خيلناها جيدا ، تظهر لنا المدى الذى يمكن أن يصير اليه حال من سلم بالأمان الكامل ، والسلام التام لأحداث الأيام وتغير الأحوال مع صروف الدهر ، فالحياة متقلبة ، والمفاجئات لا تنتهى ، والانسان حيالها بين حاذف وقاذف ، فمن تمكن من الركاب ، واستقرت حاله وآماله من المحال أن يظل معتليا ذرى مجده ، اذ لا بد يوما أن تنوبه النوائب ، وحتى تأتى ساعة النهاية •

إذن لا داعى لهذه الخصومة والثورة العنيفة على أصحاب الجديد دون ترو ومهل ، خاصة بعد أن بدأ الشعر الجديد يفرض نفسه ، ويوجب على الناس جميعا الاعتراف به والنظر إليه بعين العناية ، وبروح العدل والانصاف ، وليس أدل على ذلك من موقف " **أبى عمرو بن العلاء** " الراوية المشهور (ت ١٠٤ – ١٥٩ هـ) الذى قال :

" لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته ، يعنى بذلك شعر " جرير " و " الفرزدق " فجعله مولدا ، وقد كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، قال (**الأصمعى**) :

" جلست اليه عشر حِجَج ، فما سمعته يحتج ببيت اسلامى ، وسُئل عن المولَّدين فقال:

" ما كان مِنْ حسن فقد سُبقوا اليه ، وما كان من قبيح فمن عندهم ، ليس النمط واحدا ، هذا مذهب أبى عمرو بن العلاء وأصحابه كالأصمعى (٢١٦ هـ) ، وابن ،

١- من قصيدة يرثى فيها محمد بن الفضل الحميرى - ديوانه (جـ ٤) / ق ٨٣ / بيت ١٨ / ص ٤٦
ورواية البيت الثانى (مهدم الشباب)

الاعرابي (ت ٢٣٣ هـ) ، يعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ، ويقدّم من قبلهم ، وليس ذلك لشيء الا لحاجتهم في الشعر الى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون ٠ فأما " ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) فقد قال : لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده ، في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره ٠ (١)

كما قال : " فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا عليه ، ولم يَضَعْه عندنا تأخر قائله ، أو فاعله ، ولا حداثة سنّه ، كما أن الرديء اذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه " (٢)

وليس أدل على ذلك أيضا – مما يؤكد كلام " ابن قتيبه " من أن المتعصبين للقديم لم يتصلبوا في كراهتهم للحديث طوال حياتهم ، فكان بعضهم يبدل موقفه فيعجب في النهاية بالشاعر المحدث ، ويروى له ، ويشير اليه ٠ ولقد كان " المبرد " (ت ٢٨٥ هـ) ، كما يقول " ابن المعتز " (٢٩٦ هـ) لا يفي أبا تمام حقه ، ثم غير رأيه فيما بعد ، " وما مات الا وهو متنقل عن جميع ما كان يقوله ومقر بفضل " أبي تمام " واحسانه " (٣)

معنى ذلك : أن عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التي لا يقوم الا بها لا تستطيع أبدا أن تهون من أمر الشعر الحديث بما فيه من استعارات جديدة مؤثرة ، ولكن الخطأ الذي وقع فيه الآمدي في رأيي أنه حصر خصائص عموده في محيط البيئة البدوية الجاهلية ، ولم يكن عمود الشعر عنده مجموعة عامة من الخصائص والصفات تتسع لتقبل الشعر العربي كله في جميع أزمنته ومراحله ، وذلك مما يجوز معه اختراع معان وأخيلة وصور مبتدعة تخالف الصور والأخيلة التي وردت في الشعر القديم واستعملها الجاهليون والإسلاميون ، وهذا لا يلغي بطبيعة الحال أن مبدأ الوضوح ، وعدم الإغراب ، وصدق الدلالة المستفاد من الجهة التي كانت عليها الاستعارة الجاهلية ، والتي كانت الملحظ المهم في عمود الشعر مبدأ مهم وضروري ، ويعد صفة تتسع لتقبل الشعر العربي كله في جميع الأزمنة ، طالما وجد ذلك في هذا الشعر أو ذاك ، ولو أن الآمدي تفحص شعر " أبي تمام " من هذه الناحية لأمكنه أن يخفف إلى حد كبير من نقده ، ولاعترف بجديده فيه دون تشدد أو إسراف في الاحتكام إلى الموروث من العادات والتقاليد الأدبية وحسب ٠

١- راجع العمدة جـ ١ / ص ٩٠ / ٩١ – والبيان والتبين (ط هارون) جـ ١ / ٣٢١ - والمزهر في علوم اللغة وآدابها للسيوطي (جـ ٢) / ص ٤٨٨ – فصل تحت عنوان (القدماء والمحدثون) .
٢- الشعر والشعراء / جـ ١ / ط ٣ / ص ٦٨ / ٦٩
٣- اخبار أبي تمام لأبي بكر الصولي / ٢٠٤

يقول الدكتور " **محمد زكى العشماوى** " فى هذا الصدد : " وليس من شك فى أن مبدأ الاحتكام الى الشعر القديم ، ومبدأ الوعى الكامل بالتقاليد الأدبية التى سبقت الناقد وعاصرته أمر ضرورى فى تقويم العمل الأدبى ، الا أن الناقد الحصيف هو الذى يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ، ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام الى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا فى الأدب مبدأ نافع إذا لم نسرف فى تطبيقه الى الدرجة التى قد تحُول بين الفنان ، وبين التطور الذى ننشده ، فنحن لا بد من أن نحتكم للقديم على ألا يحُول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذى تخضع له الحياة فى كل مجالاتها المختلفة " (١)

وانطلاقا من هذا التصور فان عبقرية الشاعر الخلاقة انما تتجلى خير ما تجلى فى وضع ألفاظه ذات " **الايحاء السيكلوجى** " والتراثى الخاص – وهو الجانب الذى يدخل فى اطار المشترك العام – فى صيغة جديدة ذات " طابع كلى عام " ومن هنا تصير مهمة الشاعر هى تحويل كل ما هو " **تراثى** " أو سيكلوجى ذاتى خاص من دلالات الألفاظ إلى كل ذى طابع عام ، وذلك بنقض الدلالات السيكلوجية المألوفة بابتكار سياق تنتظم الكلمات فى بنائه مما يفك ارتباطها التقليدى بنا ، ويقاوم آلية التلقى التى تعودنا عليها ، وهى المقاومة التى نستعيد من خلالها إحساسنا بعمق الحياة وجدتها ، بعد أن كانت هذه الآلية تفقدنا الإحساس به ٠ (٢)

بمعنى أن الابتكار الأدبى فى هذه الحال يقوم على التوتر بين الجانبين ، الذاتى (**التراثى أو العادى ، والسيكلوجى العام**) ، والجانب " **الموضوعى** "أو الفنى الذى يقدر على تنظيم موضوعى لفيض مشاعر الفنان ، وبهذا يكون الأسلوب وسيلة إلى نظرة موضوعية لصور الحياة والوجود ، وهو من جهة أخرى ليس حكاية واقعية لهذه الصور ، بل هو كشف ذاتى منظم عنها٠

وعلى أساس ذلك " تظل الألفاظ فى النفس مشدودة فى اتجاهين : إلى الخارج ،أى نحو القارىء بمخزونه الثقافى والتراثى المرتبط بها ، وإلى الداخل ، أى نحو السياق الذى يحاول الفنان من خلاله أن يوظف هذا المخزون التراثى توظيفا موضوعيا يتم به الكشف الجديد عن الحياة ٠" (٣)

نعود فنقول : إننا نقدر موقف " **الآمدى** " ونعلم لماذا نصَّب نفسه حاميا ومدافعا عن القيم القديمة فى الشعر بما فيه من استعارات وصور أمام شاعر يزعم بأن خروجه على طريقة القدماء فى صياغة الاستعارات قد حقق ما لم يحققه الأولون ، ولما كان من واجب الآمدى ألا يفصل فى هذا الجديد الذى يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يردّه إلى

١- الدكتور محمد زكى العشماوى / قضايا النقد الأدبى والبلاغة (ط١) ٤١٥ / ٤١٦
٢- راجع للدكتور عفت الشرقاوى : بلاغة العطف فى القرآن الكريم ، ط دار النهضة بيروت ١٩٨١ / ص ١٥١ / ١٥٤
٣- السابق : ص ١٥٤

القديم ، وبعد أن يضعه معه جنبا الى جنب ، فقد لجأ الأمدى الى عمود الشعر ، والى المتوارث القديم ليجعله فيصلا فى الحكم على أصالة أبى تمام وزيفه.

ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده الأمدى من تحكيم المقياس القديم فى الشعر الا أننا لانستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدى وحده هو الحكم الأخير فى القضية إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزه - كما قلنا - وهذا ما قرره الدكتور محمد مصطفى هدارة أيضا عندما ذهب إلى أننا اذا تشددنا فى تطبيقه لدرجة التعسف فاننا نكون بذلك قد فرضنا على الشعر لونا واحدا لا يتعداه ، ووقفنا به عند مستوى لا يتفق مع طبيعته ٠ (١)

هذا ، وليس أدل على موقف " الآمدى " المتشدد من نظرته إلى اللغة حين قال : " اللغة لا تقاس عليها " وفى ذلك دليل على محافظته بحيث لا يسمح فيها بأى تجديد ، أو تطوير ، وها هو ذا السبب الذى اعتبر على أساسه كل من يخرج فى اللغة على ما عرفه الأولون وانتهوا اليه مخطئا ، وبطبيعة الحال فان مثل هذا الحكم العام يتنافى والفهم الصحيح ، ويحول بين الشاعر ورؤية الجديد فى الأساليب والصياغة ، كل ذلك رأيناه ينسحب على نظرته إلى الاستعارة على وجه الخصوص ،وهو الذى عنى بها ، وأفرد لها بابا خاصا فى موازنته ٠

وتجدر الاشارة الى شىء آخر مهم ، وهو أن " الآمدى" استعد لتقبل الصنعة اذا كانت فى حدود مقبولة لا تبلغ الاسراف الشديد ، والبحترى عنده مثال ذلك ، فهو على الرغم من أنه من أصحاب البديع ، وقد أكثر من فنونه وأشكاله شاعر ملتزم بعمود الشعر لم يخرج ، أصوله ، وكأنى به مع " الجرجانى " حيث يقول :

وملاك الأمر فى هذا الباب ترك التكلف ، ورفض التعمل ، والاسترسال للطبع ، وتجنب الحمل عليه ، والعنف به ، ولست أعنى بهذا كل طبع ، بل المهذب الذى صقله الأدب ، وشحذته الرواية وجلته الفطنة ، والهم الفصل بين الردىء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح ٠ (٢)

وفى موقف آخر يقول صاحب " الوساطة " :

" ومع التكلّف المَقْت ، وللنفس عن التصنّع نُفْرَة ، وفى مفارقة الطبع قِلَّةُ الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإِخْلاق الدِّيباجة ٠ (٣)

١- الدكتور محمد مصطفى هدارة : انظر مشكلة السرقات فى النقد العربى / ص ١٨٨ وما بعدها
٢- الوساطة ص / ٢٤ / ٢٥
٣- الوساطة ص ١٩

هذا ، والذى ظهر لى من نصوص " **الآمدى** " ، ومن كلامه فى الموازنة أنه يريد بالتعمل والتكلف ، الاغراب ، وايثار الوحشى من المعانى والألفاظ ، وهذا فى نظره يقبل من الأعراب ، لأنه من وحى الفطرة ، ويرفض من شعراء الأمصار لأنه نتيجة التكلف " لأن الاعرابى لا يقول الا على قريحته ، ولا يعتصم الا بخاطره ، ولا يستقى الا من قلبه ، وأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة ، ويتعلم الشعر تعلما ، ويأخذه تلقنا ، فمن شأنه أن يتجنب المذموم ، ولا يتبع من تقدمه الا فيما استحسن منهم ، واستجيد لهم ، واختير من كلامهم ، فان الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، لأن مجاهدة الطبع ، ومغالبة القريحة مخرجه سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل ، ولكل شىء حد ، اذا تجاوزه المتجاوز سمى مفرطا ، وما وقع الافراط فى شىء الا شانه ، وأعاد الي الفساد صحته ، والى القبح حسنه وبهاءه ٠ (١)

على هذا فالفطرة هى ميزان الإبداع عند الأمدى ، وشعر الفطرة هو شعر الطبع ، ومن هذه الناحية فضل الآمدى البحترى على أبى تمام ، لأن البحترى من وجة نظره كان يعتمد حذف الغريب والوحشى من شعره ليقربه من فهم سامعيه الا أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة ، والصورة بعد الصورة ، فى موضعها من غير طلب لهذا ، **ونسى الآمدى أن الطبع أساس فى إبداع الشعر عند الجميع ، وأن الصنعة المطبوعة هى التى يحدث فيها التفاوت والترقى فى درجات الإبداع وعمق التصور ٠**

أما " **القاضى الجرجانى** " (ت ٣٩٢ هـ) ، فقد استفاد مما كتبه الأمدى فى هذا الصدد ، وهو يحاول أن يستفيد من مصطلحه ، فيستخدم هذا المصطلح استخداما عابرا ، لأنه حدد للشعر ستة عناصر يجعلها معيار المفاضلة والسبق بين الشعراء ، وعلى الرغم من أن هذه العناصر الستة هى " **عمود الشعر** " كما صرح المرزوقى بعده الا أنها هى مراده من عمود الشعر ، اذ انه لم يصرح بهذا المصطلح ، وهو ما يشعر به قوله :

" وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب وبدة فاغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة اذا حصل عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك ، أى استخدام البديع والاستعارة من خلال قصائدها ، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ، فلما أفضى الشعر الى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن اخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه بالبديع ، فمن محسن ومسىء ومحمود ومذموم ، ومقتَصِدٌ ومُفْرط "٠ (٢)

١ـ الموازنة / ٢٠٧ / ٢٠٨

٢ـالوساطة / ٣٣ / ٣٤ ، ويقال : ابدع الرجل ، اذا أتى بالبديع

اننا لا نكاد نلمح هنا من عناصر الأمدى الا ما يتعلق **" بالمقاربة فى التشبيه "** فقد تحدث عنها **" الآمدى "** فى الموازنة فى معرض ذكر الاستعارة المستحسنة عند العرب ، معنى ذلك أن الاستعارة الجيدة تقوم على هذه المقايسة فى التشبيه ، والتى يشير اليها الجرجانى ، وان كان الجرجانى يتحدث عنها فيما يتعلق بالتشبيه المحض على حين يتحدث عنها **" الآمدى "** فى معرض ذكر الاستعارة التى هى عنده نوع من التشبيه .

أما **" شرف المعنى "** أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب ن واختيار الصفات المثلى إذا وصف أو مدح ، لا يبالى فى ذلك بالواقع ، فإذا وصف فرسا وجب أن يكون الفرس كريما ، أى أنه لا يصف ما يجد هو من حالته الخاصة ، بل يصف ما يشهد له بأنه بلغ غاية الوجد . (١)

وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام إبداعا ، وإغرابا ، لا مراعاة لصدق الموقف ، ولصفات ممدوحه كما يراه . (٢)

" **فأمرؤ القيس مثلا** " غير بليغ عندهم فى وصفه الصادق لخيل البريد وجريها إذا حثت فى قوله :

فَلِلسَّوْطِ أُلْهُوبٌ ، وِلِلسَّاقِ دِرَّةٌ : وللزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذِبِ

وإنما الجيد قوله :

عَلى سَابِحٍ يُعطِيكَ قَبْلَ نَوَالِهِ : أَفَانِينَ جَرْيٍ غَيْرَ كَزٍّ وَلَا وَانِ

على حين أن الشاعر صادق فى الحالين ، لأنه يصف فى موقفين فرسين مختلفى الحال ، ولكنه التقليد وحب الإغراب ، لا ملاحظة الصدق – يقولون : وإنما توصف الفرس بالسرعة فى جميع حالاتها ، إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب ، والبرق ، والحريق ، والريح ، والغيث ، والسيل (٣)

هذا ما يقوله العسكرى ، **وكأنه قد أقرَّ بصحة المعنى البعيد** ، وسلَّم به ، مع أنه هو والآمدى و" **الجرجانى** " قد اتخذوا منه أساس التُّهمة التى وجهوها إلى " **أبى تمام** "

١- الآمدى / الموازنة / ٢٩
٢- نقد الشعر لقدامة / ٤٤ / ٤٣ وراجع ص ١١٠ / ١١١
٣- الصناعتين لأبى هلال / ٥٩

، ومن هنا ، وحتى لا يكون متناقضا مع نفسه ، عاد ليقول : إلا أن المعنى اذا صار بهذه المنزلة من الدقة كالمعمى ، والتعمية حيث يراد البيان عِيٌّ ٠ (١)

أما "**صحة المعنى**" فيعنون بها ألا يقع خطأ تاريخى ، أو خطأ على حسب العرف السائد ، لذا عاب " **الآمدى** " على " **البحترى** " قوله:

نَصَرْتُ لَهَا الشَّوقَ اللَّجُوجَ بأدْمُعٍ : تَلاَحَقْنَ فى أعْقَابِ وَصْلٍ تَصَرَّمَا (٢)

وذلك لأن ألامدى يرى أن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه٠

ولقد رفض الآمدى بيت " **ابى تمام** " أيضا الذى يقول فيه :

أَجْدِرْ بِجَمْرةِ لَوْعَةٍ إِطْفَاؤُهَا : بالدَّمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وُقُودِ (٣)

لا لشيء إلا أن أبا تمام بالغ على حد قول الآمدى ، فأغرب متجاوزا العرفَ أو العادة التى جرت عليها العرب ، وطريقة القدماء فى فن القول ، **يقول الآمدى** :

هذا خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها .... فلو كان اقتصر على المعنى الذى جرى به وضع الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم ، ولكنه استعمل " **الإغراب** " فخرج الى ما لا يعرف من كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الأمم ..... لأن المعلوم من شأن الدمع ، انه يطفيء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو فى أشعارهم كثير موجود ينحى به على هذا النحو من المعنى ٠ (٤)

<u>وأقول تعليقا على هذا :</u>

ولماذا يتواتر الإحساس بأن من شأن الدمع أنه مما يزيل شدة الوجد ، ويبرد حرارة الحزن ، ولوعة الأسى ، ويعقب الراحة عند كل الناس ، وفى كل الأحوال ؟

إن الشاعر عبر عالمه الداخلى ، يرى فى الدمع شيئا آخر غير ما ألفه الناس فهو لا يشفى حاله المفزعة ، ولا قلبه المضطرب ، لقد أضحت حاله من الحزن والضّنى ، والألم غير حال كل الناس ، لدرجة أن الدمع ما عاد يُفلح فى علاجها ، والتخفيف من حدة ألامها ، بل إنه كلما بكى توهجت نيران حزنه ، فلم يعد هناك شيء قادر على

١- الصناعتين / ١٣
٢- الموازنة / جـ ١ / ٣٣ / ٣٤
٣- الموازنة / جـ ١ / ١٩٩ / ٢٠٠ / ٢٨٧
٤- الموازنة / جـ ١ / ٢٠٠

سلوى الشاعر ، واخراجه من طغيان ذلك الحزن ، لدرجة أن الدمع غدا بمثابة الوقود يزيد من لهيب النفس ، واضرام نارها •

أو ليس ، ها هوذا عالم الشاعر ؟ فلماذا اذن نجبره على أن يتعامل مع ما ألفه الناس وتعودوا عليه ، وعرفوه من المعاني والأوصاف ، وهو يرى غير ما يرون ، وواقعه النفسي غير ما يعايشون •

المشكلة اذن عند " الآمدى " – هو الآخر – تتمثل في محاولته قبول الصورة وعنصر المبالغة فيها **بالقياس على الواقع المعيش**، ومقتضيات الأحوال الخارجية ، وهو أمر لا يقبله الشعر بأى حال •

ومما يدخل فيما نحن بصدد مناقشته ، ومما يخالف العرف اللغوى من منظور " الآمدى " ومما يباعد بين" **المستعار والمستعار له** " **قول أبى تمام** :

إِذَا مَا رَحَى دَارَتْ أَدَرَّتْ سماحةً : رَحَى كُلِّ إِنْجَازٍ على كُلِّ مَوْعِدِ

اذ جعل أبو تمام إنجاز الوعد بمثابة طحنة (**بالرَّحى**) وهو قضاء عليه ، وذلك لا يكون إلا للإخلاف ، كما يقر العرف اللغوى (١)

وقوله أيضا :

فلويتَ بالمَوْعُودِ أعْنَاقَ الوَرَى : وَحَطَمْتُ بالإنْجَازِ ظَهْرَ المَوْعِدِ (٢)

فالاستعارة فى قوله : (**حَطَمَ ظهرَ الموعِدِ بالإنجاز**) وهى مخالفة من وجهة نظر " الآمدى " للحقيقة ، ومباعدة بين المستعار والمستعار له ، إذ كيف من ينجز وعده يحطم ظهرهذا الوعد ، ولأن انجاز الوعد هو تحقيقه ، فهى استعارة سيئة ، فالمعهود والمعروف أن يقال فى مثل هذه الحالات صح وعد فلان ، وتحقق ما قال ، وذلك اذا أنجز ما قال ووعد به ، أما حطم ظهر الموعد لا يقال الا فى حال اخلاف الوعد والكذب • (٣)

وأعتقد أن مسألة العرف اللغوى ، والتمسك به أضحت مسألة مجافية لحقيقة عملية الابداع الشعرى التى تستمد من الخيال تصورها ، ومن النفس موقفها من الأشياء ، لقد غاب عن الآمدى ، أن الوعد بما يرتبط به من تسويف وتأجيل ومَطْل يتعارض مع قضية السرعة فى إنجاز الوعود والعهود التى يهدف اليها الكريم ، لذلك كان على

١- الموازنة / ٢٠٤ / ٢٠٥
٢- راجع الموازنة جـ ١ / ٢٣١
٣- الموازنة / جـ ١ / ٢٣١

الشاعر أن يولد فكرة قتل الوعد وحطْمه ، كأنما فى ذلك تصفية للكرم ، وتنقية لـه من كل ما يشوبه من تأخير وتسويف يتعارض مع سرعة إنجازه وتحريره من كل قيد قد يعوق الهدف منـه ، مـن كشف الغمـة ودرء الفاقـة ، بلوعدم حرمـان مـن وعد بمكرمة أو بمعروف ، ألم نقل فى كلامنا دائمـا ، فلان قتل الوقت دأبا وعملا وجهدا تعبيرا عن عدم توانيه وتأخره فى إنجاز ما يريد تحقيقه؟ ٠ بلى ٠

وإنما جاز فى العرف أن يقال :
أقْبَسْتَنى نورا أضاء أفقى ، إذا أُريد بـالنور العلم ، لأنـه قد تقرر فى العرف اللغوى الشبه بين النـور والعلـم ، وظهر واشـتهر ، كمـا تقرر الـشبه بـين المـرأة والظبيـة ، وبينهمـا وبين الـشمس ، وإذا أتـى الـشاعر بتشبيه لـم يـشتهر فـى العـرف امتنـع جعلـه استعارة ، فعندما يقول " أبو تمام" مثلا

وَكَانَ المَطْلُ فِيَ بَدْءٍ وَعَوْدٍ : دُخَانًا للصَّنِيعَةِ وهِيَ نَارُ

فقد شبه المطل بالدخان ، والصنيعة بالنـار ، وصـرح فـى التـشبيهين بالمشبه والمشبه به ، وهو كلام مستقيم ، ولو جعلته استعارة ، فقلت : (أقبستنى نـارا لهـا دخـان لـم يجـز ، إذ لم يتقرر فى العرف شبه بين الصنيعة والنار) ، وإنما هو شـىء يـصنعه الآن أبـو تمام ويتمحله ، ويعمل فى تصويره ، فلا بد له من ذكر المشبه والمشبه به جميعا حتى يعقل عنه ما يريده ، ويبين الغرض الذى يقصده ٠ (١)

وبعامة قد يكون فى هذا الباب ما تتسع له أمة ، وتضيق عنه أخرى ، ويسبق اليـه قوم دون قوم لعـادة أو عهد أو مشاهدة أو مـراس ، كتشبيه العـرب الفتـاة الحسناء بتريكـة النعامة ، ولعل فـى الأمم من لم يرهـا ، وحمرة الخدود بـالورد والتفـاح ، وكثير من الأعراب من لم يعرفهما وكأوصاف الفَلاة ، وفى الناس من لم يصحر ، وسير الابل ، وكثير منهم لم يركب ، وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بـصنعة الـشعر ن فتـشترك الجماعـة فـى الـشىء المتـداول ، وينفـرد أحـدهم بلفظـة تستعذب ، او ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضـع موضـعه ، أو زيـادة اهتـدى لهـا دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل فى صـورة المبتدع المختـرع ٠ (٢)

وبعد ، فنقول مؤكدين مـا سبق قولـه: إن عدم مخالفـة اللغـة فـى عرفهـا المجـازى لا يقتضى قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز علـى مـا ورد فـى كـلام العـرب الجـاهليين مـن اسـتعارات ، فعلـى الـشاعر أن يستعين بـالموروث والمـأثور ثقافـة ومطالعـة ومعرفه،ولكن له أن يجدد فى ميادين التشبيهات ، والمجازات بعد ذلك ، بما يدل على فكرته أو يشد أزر حجته ، أو يثير مشاعر جمهوره٠

١- الأسرار / ط الشيخ شاكر / ص ٣٣٣ / ٣٣٤ ٠ "فيما لا يجوز أن يسمى استعارة".
٢- الوساطة / ١٨٦

ولقد جدد كثير من المحدثين ومن بعدهم حتى عصرنا هذا تجديدا حمد لهم فى خيالاتهم ، وصنوف مجازاتهم ، اذ لم يخالفوا فيه الصواب ، ولم يجروا فيه إلا على طبيعة الأشياء ، وبالجملة قد وفقوا الى ما هدفوا اليه من غرض ، وفى هذا المجال قد تظهر عالمية العرف فى الصور الأدبية ، وهو مجال التأثير والتأثر بينها. (١)

هذا ، ولقد تعرضت البلاغة القديمة فى أوروبا لمثل محنة التقليد هذه وسيطرتها على دراسة المعانى والوجوه البلاغية ، اذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج تحاكى ، لا وسائل فنية تعين على الأصالة ، وتنهض بالأدب ، حتى جاء الرومانتيكيون ، ومن وَلِيَهم إلى عصرنا ، فأدمجوا البلاغة القديمة فى علم أوسع شأنا ، واعظم خطرا هو علم " الأسلوب الحديث" ، وفيه اتسعت النظرة وعنى بالوجوه البلاغية التى ساعدت على صدق الكاتب وأصالته ، وشملت ميادين فسيحة جديدة ، لم تكن لتخطر للبلاغيين من قبل على بال . (٢)

ونعود فنقول:إن ما يهمنا من قول الجرجانى فى نصه السابق (٣) أن العرب لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، انه يفرق بين القدماء والمحدثين ، إذ إن المحدثين كانوا يعبأون بالتجنيس ، ويحفلون بالابداع والاستعارة ، والجرجانى يتهم من ينساق وراء الصنعة والاستعارات المعقدة ، ويسرف فيها ، ويجعل من أصباغ البديع والوانه همه ووكده ، يتهمه بقلة الحظ من الشاعرية ، فيقول : **" وأقل الناس حظا فى هذه الصناعة من اقتصر فى اختياره ونفيه ، وفى استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن ، واقامة الإعراب ، وأداء اللغة ، ثم كان همه ، وبغيته أن يجد لفظا مُرَوَّقا ، وكلاما مُزَوَّقا ، قد حُشِى تجنيسا وترْصيعا وشُحن مطابقة وبديعا ، أو معنى غامضا قد تعمق فيه مُسْتَخْرِجه ، وتغلغل اليه مستنبطه ، ثم لا يعبأ باضطراب النظم وسوء التأليف ، ولا يرى اللفظ الا ما أدى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض ، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع ، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع " (٤)**

والجرجانى بذلك يلتقى بالآمدى فى ايثاره الشعر المطبوع ،والاستعارات غير المتكلفة ، ويفضل منها ما كان قريب المأخذ واضح التصوير ، وأقل حظا فى صناعة الشعر عند الجرجانى من كان همه أن يجد " معنى غامضا " قد تعمق فيه مستخرجه ، وتغلغل اليه مستنبطه ، وعلى هذا الأساس كان الجرجانى أيضا كالآمدى لا يرضى

١- انظر النقد الأدبى الحديث / ٢٤٥
٢- راجع السابق وهوامشه / ص ٢٣٩ / ٢٤٠
٣- الوساطة / ٣٣ / ٣٤
٤- الوساطة / ٤١٣

كثيرا بدخول الفلسفة الى مجال الشعر ، ويكره أن يكون معرضا للنظر والمحاجة أو الجدل والقياس ، فذلك مما يعقد الشعر ، وصوره ، ويبعده عن الخاطر والوجدان ، فيقول : " **والشعر لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا ٠ (١)**

المسألة إذن أن الشعر عند كليهما غير العلم وغير الفلسفة ، وغير الحكمة ، وأن العبرة فى الشعر ليست بما يحتويه من علم أو فلسفة ، وانما بمدى تحقيقه للقيم الفنية التى انتهى اليها ، كما عرفناها عند العرب ، ومن ثم كان الرجوع دائما الى طبيعة الصياغة الشعرية العربية القديمة للصور ، والاستعارات هو المقياس الأول فى جودة شاعر أو رداءته ، وتحكيم الذوق هو العمدة فى تقويم الشعر ، وبيان ما فيه من فن ، مع ملاحظة أننا لا نعود إلى الصياغة القديمة لنكرر قوالبها ، ولكن لنستفيد منها بالدرجة التى لا تحول بيننا وبين التطور الذى ننشده على طريق الفن ٠

لذلك كان من العوامل التى أدت الى التقصير فى تناول الصورة فى شعر أبى تمام اعتبار الخيال الذى يعد أصل الصورة تاليا للمعنى العقلى ، ثم النظر إلى الاستعارات على أنها مجرد نقل للفظ لا يخرج به عن حدوده العقلية ، وتجزئتها على وجه لا تتضح فيه وظيفتها فى الشعر فلا تخرج عن كونها مجالا لتحسين المعنى الأصلى ٠

هذا ، وقد لحظت أن النظرة إلى عمود الشعر كما عرضها " **الجرجانى** " قد أصابها تطور كبير عما كانت عليه من قبل ، فبعد أن كانت عند الآمدى محصورة فى نطاق ضيق هو " الشعر الجاهلى " أو " **شعر البحترى** " لا تتجاوزه ولا تكاد تعدوه ، أو تسمح لمقاييس الشعر الحديث بالدخول اليه ، اذ بها الآن تتسع وتمتد فتصبح أكثر انفتاحا وأشد انفساحا للشعر الحديث ، مادام لم يخرج عن الذوق العام ، والذوق والطبع كما هو معروف يطرأ عليهما التطور والانفتاح للكثير شأنهما شأن الفن نفسه ٠

فأبو الطيب المتنبى من أصحاب المعانى ، والغواصين عليها ، وله فيها من الاختراعات والإبداعات ما لا ينكر أثره ، وقد تقع له أحيانا معان مستكرهة ، أو أوصاف غير مصيبة ، ولكن ذلك كله ليس من الكثرة بحيث يخرجه عن دائرة هذا التصوير أو ذاك مما يستحب ، وكذلك الحال بما يلقانا فى شعره أحيانا من استعارة بعيدة أو ألفاظ وحشية ، فان مبدأ المقايسة الذى وضعه يجعل من الجور وعدم الانصاف أخذ الصواب بالخطأ ، ونسيان قيمة الجيد الكثير بسبب الرذل القليل ، وكنا

١ـ الوساطة : ص ١٠٠ والطّلاوة بتشديد الطاء وضمّها أو فتحها تعنى الحسن ٠

نتمنى أن يقف الآمدى مثل هذا الموقف من أبى تمام ، أى يقف موقف الجرجانى من المتنبى ، وموقفه هو نفسه - أى الآمدى من البحترى .

ومثل القاضى الجرجانى فعل " المرزوقى " أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المتوفى سنة ٤٢١ هـ فقد تحدث عن " عمود الشعر" الذى يعنى به مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التى لا يقوم الا بها . ولقد حدد المرزوقى عمود الشعر طبقا للعناصر التى ذكرها الجرجانى نفسها فى وساطته ، الا أن المرزوقى أعتمد أربعة منها ، وهى شرف المعنى وصحته ، وجزالة الفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، ولم يستغن عما كان عند الجرجانى الا عن " سوائر الأمثال " وشوارد الأبيات ، فجعل الأول منهما مؤلفا من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى ، واستغنى نهائيا عن الثانى ، ولم يعده من عناصر العمود ، وأضاف من عنده ثلاثة عناصر أخرى ، وهى التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ المعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما . (١)

بين " المرزوقى " أن هذه العناصر " السبعة " هى مقياس المفاضلة بين الشعراء وللشاعر الحق فى أن يلتزمها ، واذا التزمها الشاعر فهو المفلق المعظم ، ومن لم يجمعها كلها فيكون نصيبه فيها من الاحسان والفضل بقدر سهمته منها يقول :

" فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم المحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان ، وهذا اجماع مأخوذ ومتبع نهجه حتى الآن ." (٢)

ونستطيع القول بأن اجتماع العناصر هو المثل الأعلى الذى يعد الشاعر الجاهلى قمته ، وان ما يهمنا هنا فى عمود الشعر عند " **المرزوقى** " هو " **عيار الاستعارة** " كما وضعه والذى يتطلب منا بحث نماذج من الاستعارات الجاهلية وتحليلها فى ضوئه ، لنرى ان كان العيار صحيحا أو مصطنعا.

" **فالنابغة الذبيانى** " عندما يذكر حوادث الدهر وأثرها فى أهله قائلا :

مَنْ يَطْلُبَ الدَّهرُ تُدرِكْهُ مَخَالِبُهُ : والدَّهْرُ بِالوِتْرِ نَاجٍ غَيْرِ مَطْلُوبِ

مَا مِنْ أُنَاسٍ ذَوِى مَجْدٍ وَمَكْرُمَةٍ : إِلَّا يَشُدُّ عليهِمْ شِـدَّةَ الذِّيبِ

حَتَّى يُبِيدَ عَلَى عَمْدٍ سَرَاتَهُمُ : بالنَّافِذَاتِ مِنَ النَّبْلِ المَصَايِيبِ

١- راجع شرح ديوان الحماسة للمرزوقى / جـ١ / المقدمة ص ٩

٢- شرح ديوان الحماسة للمرزوقى جـ١ / ص ٦ ، ١١

إنِّى وَجَدْتُ سِهَامَ المَوْتِ مُعْرِضَةً : بِكُلِّ حَتْفٍ مِنَ الآجَالِ مَكْتُــــوبِ (١)

فقد استعار للدهر لما يجره على الأناسى من مصايب ، ويبتليهم به من كوارث لا يستطيع أحد أن يفر منها ، استعار له صورة الوحش الكاسر ذى المخالب الجارحة .

إن أحدا لا يشك فى أن المناسبة التامة قد تجلت فى اللفظ ، وما استعير له ، أى فى استعارة الوحش القاتل للدهر ، فلا غرابة بين الدهر وما يجره من نكبات على الناس جميعا والوحش الذى لا يرحم فرانسه ، فهو يعمد اليها باطشا بها دون تمييز بينها ، وكذا الدهر . نعم ان الدهر واد من الأودية المعنوية ، واد من تقلبات الأيام وبطشها ، والوحش عنصر حسى من العناصر الحية من واد آخر ، إلا أن ملكة الشاعر استطاعت أن تجمع بين العنصرين المعنوى والحسى فى داخل هذه الاستعارة ، وفى اطار أو وجه شبه واحد ، متمثلا فى الغدر والخديعة ، والغلبة ، والاطاحة الكاملة بكل مقومات الحياة والاستقرار .

ثم إن الدهر فى الأبيات نفسها – فى صورة أخرى تختلف عن ذى قبل ، فلما كانت مصائبه تتعدد وتزداد من آن لآخر ، وتأتى من كل وجهة وتطرأ من كل صوب ، فقد استعار له صورة " **الجيش** " القوى الجبار الذى لا تخطىء سهام رماته ، وبحيث نجد السهام فى البيت الأخير ليست سهام الرماة بقدر ما هى سهام الموت نفسه .

لا أشك فى أن النابغة هنا استطاع أن يجمع عنصرى الاستعارة فى رِبْقة واحدة بوساطة المناسبة الواحدة التى طالعها من خلالهما رغم اختلاف العنصرين ، وغياب أحدهما (**المستعار له**) عن دائرة الحس ، انها الوحدة مع التنوع ، وهى سمة من سمات الجمال وعنصر من عناصر الاستجابة الجمالية فى العمل الأدبى ، ففيه يحاول الأديب الماهر فرض ضرب من الوحدة على ما فى موضوعه من تعدد فى الأشكال ، أو الحركات أو الصور ، وحين يوحد الفنان عناصر موضوعه ، المؤتلف منها والمختلف ، فانه يخلع على عمله الفنى ايقاعا خاصا يعبر عن تصور الشاعر لحظة احساس نفسى معين ، وقد تآزرت أجزاء اللوحة الشعرية فى التعبير عن هذه الحال النفسية .

وعندما تقول " **الخنساء** " فى رثائها أخاها صخرا :

أَعَيْنِ أَلَا فابْكِى لِصَخْرٍ بِدَرَّةٍ : إذَا الخَيْلُ مِنْ طُولِ الوَجِيفِ اقْشَعَرَّتِ (٢)

١- ديوان النابغة الذبيانى / من الشعر المنسوب إليه ص ٢٢٧ (تحقيق محمد أبو الفضل ط دار المعارف ١٩٧٧

٢- ديوانها (ط بيروت) ١٩٦٣ / ص ١٦ – وط الروائع – الهيئة المصرية / ص ٢٧ والدَّرَّة من دَرَّ اللبن كثر وغزر – استعارتها للدمع – والوَجيف العَدْو واقشعرّت ذهب خيرها .

فقد شبهت الخنساء (**على سبيل الاستعارة**) غزارة الدمع بدر اللبن ، وهى لا تجمـــع المشبه (**المحذوف**) مع المشبه به فى إطار هذه الاستعارة دون مناسبة محكمة ، ان الناظر فى هذه الاستعارة – لأول وهلة - يظن البون شاسعا بين الدمع واللبن المدرور ، ولكن الحقيقة غير ذلك اذا ما زدنا التأمل .. فالدمع لا يخرج من العيون باردا ، بل يخرج دافئا حارا حرارة النفس الباكية ، وكذلك اللبن يخرج من أخلاف الناقة دافئا ذا حرارة ، ان كليهما غال ثمين ، فهما يخرجان من بين الدم واللحم .

إذن المناسبة التى جمعتهما ، والرابطة التى ألفت بينهما ، لم تقف وراء مجرد أن هذا يتساقط ، وذاك يدر ، لا ... ان المناسبة لا تلاحظ قوية الا عندما نتعمق ما وراء صورة الطرفين من معنى التقيا عنده ، مما لا يمكن العثور عليه من أول وهلة ، وها هوذا السبب فى أن الاستعارة دائما أبعد غورا فى الصناعة ، وأشد أثرا فى النفس .

و " **امرؤ القيس** " عندما يستعير للحظ عينى صاحبته ودمعها اسم السهم قائلا :

وَما ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتَضْرِبِى : بِسَهْمَيْكِ فى أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ (١)

إنما يستعيره للتدليل على ما لعينى حبيبته من تأثير فى القلب يصل إلى حد جرحه ، وترك الأثر الواضح فيه .

إن التأثير والجرح ، ودقة الاصابة مناسبة ولدت الصلة بين اللفظ وما استعير له ، واستطاعت الاستعارة بهذه المناسبة ، وتلك الصلة أن تصل بالمعنى الى المستوى الفنى والشعورى الذى يتلاءم مع الموقف مما يعطفنا عليه من خلال تأمل الصورة وتمثلها .

فليس الفن كما قلت " **اليزابيث درو** " هو الحياة كما نعيشها ونحياها ، ولكنه الحياة كما نشاهدها خلال لحظات التأمل ، وقد خلقت خلقا جديدا تحت ظلال قوة ذات فعالية جديدة تتمثل فى عملية التذكر ، وبعث الحياة وذلك بتنظيمهما معا فى نسق عضوى(٢)

وإن هذا ما يفسر لنا قول " **سيسيل داى لويس** " : إن الشاعر يقوم عادة بعمل نوعين من التنظيم ، أولهما : تنظيم العلاقة بين النفس والأشياء ، وثانيهما ، تنظيم العلاقة بين الأشياء بعضها وبعض ، وهذا لا يتم إلا فى إطار من الوحدة الداخلية ، بمعنى أن الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هى التى

١- ديوانه – ط دار المعارف / ص ١٣

٢- اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / ص ٢٧

تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد ميل فى الكلمات لتحشى فى الأشكال ، لذلك فالشاعر لا يستطيع ضبط الأشياء ما لم يضبط احساسه بها . (١) ولا يمكن أن يتشكل الواقع من خلال الأشياء إلا فى ارتباطها بغيرها من الأشياء ، وكلما زادت هذه الارتباطات غنى وتعقيدا ، زاد الواقع كذلك غنى وتعقيدا ، وليس الواقع فى الأساس الا وحدات تقوم احداها الى جانب الأخرى فى تشابك وتعلق ، وتبادل ، واذا بودل الشىء مع الشىء الأخر اكتسب علاقة تبادلية تفضى الى خلق واقع جديد ٠

هذا والأمثلة كثيرة ، والاستعارات الجاهلية لم تنب فيها هذه المناسبة ، ولم يمجها الذوق أبدا إلا فى القليل النادر ٠

وبعد ، فلست أشك فى أن " المرزوقى " وضع عيار الاستعارة فى عموده بعد أن تفحص طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبه به فى الاستعارة الجاهلية ، واستطاع أن يطمئن الى أن هذه المناسبة ، أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والالتحام هى المثل الذى يجب أن يحتذى أصلا فى كل استعارة ، وهذا لا يعنى كما سبق أن قلنا أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التى صنعت منها الاستعارة الجاهلية ، انما المهم ما فى هذه الاستعارات من صلات وعلائق واضحة بين الطرفين ، وليس من الضرورى أن تكون هذه الصلات مادية حسية ، فقد تكون بكاملها سيكلوجية نفسية ، اختمرت فى نفس الشاعر وأضحت مرآة لخياله ، إنها وإن كانت مادية محسوسة فهى فى النهاية تؤدى الى معان غير مادية مشعور بها مما يؤثر فى النفس ويستجيده الوجدان ويتكيف معه ٠

ونعود فنقول : إن مِلَاكَ الأمر وخلاصته أننا لا نجد قانونا ثابتا يحكم الاستعارة من حيث شروط حسنها ، فالواقع أن الحد بين الاستعارة المستحبة ، والاستعارة المستقبحة لا يبدو واضحا فى كل الأحيان ، وهو فارق دقيق لا يخضع للقواعد والتعريفات ، ولكنه يميز بقبول النفس له ، وارتياحها اليه ، كما أنه يميز بالحس الصحيح الصادق ، والذوق المرهف المدرب ، ولقد صرح النقاد أنفسهم بذلك ، وها هوذا صاحب " الوساطة " يقول :

" وأكثر هذا الصنف من الباب (باب الاستعارة) الذى قدمت لك القول فيه وأقمت لك الشواهد عليه ، وأعلمتك أنه يُمَيَّز بقبول النفس ونفورها ، وينتقد بسكون القلب ونُبُوِّه ، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه ، واهتدت إلى الكشف عن صوابه أوغلطه " (٢)

١- سيميل داى لويس : راجع الصورة الشعرية – ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابى – ومالك ميرى وسلمان حسن ابراهيم – مراجعة دكتور عناد غزوان / ص ٢٥

٢- الوساطة / ٤٢٩

أما أبو هلال العسكرى (٣٩٥ هـ) فيقول :

" **وليس لحسن الاستعارة وسوئها " مثال يعتمد " وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو ترده ، وتعلق به ، أو تنبو عنه ، فما تنبو عنه قول " علقمة الفحل "**

وَكُلُّ قَوْمٍ وإِنْ عَزُّوا ، وإِنْ كَرُمُوا : عَرِيفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرْجُومُ

وأثافى الشر بعيدا جدا • (١)

ولماذا يعد أبو هلال قول علقمة مما هو بعيد غلق ، طالما أنه احتكم الى قبول النفس فى فهم الاستعارة والحكم عليها بالحسن ؟ لقد وفق أبو هلال فى وصفه الأساس التنظيرى لحسن الاستعارة وشروط قبولها ، لكنه جافى التجربة الشعرية لعلقمة ، فالشر بما يحدثه من آثار ، ويوقعه من مصائب لا يمنع أن تكون له أثافى يرجم بها من صوب اليه نباله ، انه تجسيد للنتائج المتوقعة من الشر والجروح المنتظرة منه سواء أثرت فى الجسد أو فى النفس مما يكشف عنه الاحساس بما يتركه الشر من آلام ظاهرة وباطنة •

قصارى القول : الاستعارة تُميز بقَبول النفس لها ، واحساس الذوق بها ، وهى لذلك خاضعة لتغير الأذواق ، واختلاف الطبائع ، الا أننا يجب أن نؤكد أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعنى بالطبع أن يصبح الأمر فيها فوضى وأن يُتسامح فى شأنها ، وانما هذه الحرية مقيدة باتباع القاعدة العامة الصالحة لكل زمان ومكان ، وهى وضوح العلاقة ، وظهور المناسبة ، كما أوجدتها عوالم الشاعر النفسية والوجدانية ، لأن هذه المناسبة هى المسوغ لوجود الاستعارة أصلا **مما أوضحته لنا الاستعارة الجاهلية ، بوصفها نمطا يحتذى على أتم ما يكون دلالة وصواب إشارة•**

ولما كانت هذه المناسبة لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والذوق المرهف السليم فإن ذلك يختلف باختلاف الظروف والبيئات وتبدل المفاهيم والأذواق ، فقد يأتى يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن رآها من تقدمهم أو انتبه اليها •

وإذا كان المرزوقى قد جعل " **الذهن والفطنة عِيار الاستعارة** (٢) فليس ذلك إلا لأنهما عمادان للذوق السليم ، والطبع الصحيح الذى يدرك برهافته الصلات بين الأشياء ، ويميزها تمييزا سليما •

١- الصناعتين (ط ١) / ٣٠٩

٢- مقدمة شرح ديوان الحماسة (جـ ١) ص ١٠

لقد كانت تلكم المناقشات جميعا ، وهذه النتنج كلها **من حسانات الاستعارة الجاهلية على درس البلاغة** ، فاذا كان أهم ما يميزها بوصفها استعارة جيدة متفقة مع الطبع غير نابية عنه ولا خارجة وجود صلة ومناسبة بين طرفيها بما جعلها واضحة ذات دلالة فنية أصيلة كما سبق القول ، فان هذا المبدأ ،.مبدأ الوضوح والمناسبة بين المستعار والمستعار له يمكن تبعا لذلك أن يكون قاعدة صالحة باستمرار للحكم على الجيد والردىء منها ، والمرجع فى ذلك **هو الحس والطبع المعاصرين لها**٠

ثم إن هذا الأساس الذى وضعته الاستعارة الجاهلية لا ينبغى أن يساء فهمه على أنه تضييق لدائرة الإبداع فى الاستعارة ، وخلق الجديد من صورها ، لقد أساء النقاد فهم الوضوح ، وربطوه بأمور حسية صرف مرتبطة بالواقع الخارجى ، والعرف ، والعادة ، مع أنه مسألة نسبية ، فلربما كان الناقد قليل الحظ من الثقافة فيذم الاستعارة لغموضها عليه ، بل ربما لم يفهم الأثر النفسى والجمالى الذى يلون الاستعارة بلون خاص ، ومن هنا يفرض الناقد ذوقه الشخصى على الاستعارة بدون سند حقيقى أو موضوعى ، فالذوق الموضوعى يحتم ضرورة ابداء علل وأسباب الحكم٠

وبمعنى آخر : إن الوضوح أساسا لا يتعارض مع مبدأ الإبداع ، والخلق الأدبى ، إنه يعد متعارضا لو فُهم فى حدود المواد التى صيغت منها الصور الاستعارية القديمة لا تتعداها ، وبحيث لا تتخطى مادة الاستعارة حدود ما جرت عليه تقاليد العرب فى استعاراتها وحسب ، وهذا ما حدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على ثقافات وعلاقات جديدة ، وخاصة ما كان منها عقليا يحتاج الى جهد ومزيد من التأمل والتدبر ، والتفكير ٠

لذلك ، فمهما كان من أمر نُبُوّ الاستعارة عن ذوق طائفة من الناس فى وقت ما لم تعاصرها أذواقهم أصلا أو لم تتعود عليها طباعهم أساسا ، فان هذا لا ينفى أن مبدأ الوضوح والمناسبة بين طرفى الاستعارة والذى تمخض أصلا عن طبيعة تكوين الاستعارة الجاهلية ينبغى أن ينظر اليه مرتبطا بالاطار الثقافى للعصر ومتلاقيا مع ذوقه وحسه اللغوى ومعطياته العقلية والشعورية ، فما نَبَا مثلا عن ذوق الأمدى لمغالاته فى فهم معنى الوضوح وتشدده فى ضرورة الحذو على الهياكل الاستعارية القديمة ــ نقبله الآن ، بل آمنت به طائفة الشعراء المجددون ونقادهم لأن الوضوح قائم فى الاستعارة الجديدة والطرفين متلاحمان ، والاستعارة متفقة مع الطبع تحاكى بذلك ثقافة العصر ، وذوقه ، وانفساح الخيال فيه لمعطيات اللغة وهينات تراكيبها ، واللغة دوما متطورة تستقبل الجديد فى أوعية صورها ، فى إطار الحس اللغوى والذوق الأدبى والفنى المتعارف عليه بين أهلها ٠

__والنتيجة__ : أن عمود الشعر يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء أو يطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط ، وإنما القدماء جعلوا مثلا يحتذى فى الأصل والأساس بتأليفهم وصياغتهم الاستعارة مع رعاية اعتبار مهم وهو أن حسنها كامن

فى القرب والمناسبة بين طرفيها مما يجعلها واضحة مفهومة ومؤثرة غير مستكرهة أو معقدة أو بعيدة غير دالة ، اذن المهم أن يتم بحث العلاقات فى الاستعارة فى ضوء ما يستشعره المتذوق منها ، وهذا كله مرتبط بالاطار الثقافى للعصر ، وما يمكن أن يطبعه على عالم الخيال وسعة فهم الناقد أو المتذوق ، كما أشرنا .

وفى النهاية نستطيع أن نقول : إن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعا ، وعلى الأخص فن الاستعارة ، وإنما المتقدمون من الجاهليين عرفوه من قبلهم ، واستعملوا كثيرا من ألوانه وأشكاله وهيئاته ، فقلدهم المحدثون ، وحذوا حذوهم ، اللهم إلا ما جد من جديد فى صورة المعنى وهيئته بما يلائم ثقافة العصر ،واتجاهاته ومفاهيمه مما أوغل فى البحث عنه بعض الشراء – أحيانا كأبى تمام - ، وغيره ، مما يدعونا الى القول بأن التجديد يجب ألا يكون على حساب الشعر ، مهما كان الشاعر يلتمس هذه المعانى التماسا ويسعى اليها عمدا ، اذ لابد من اتاحة الفرصة لوحى الفكرة ن وهدى السليقة ، بما يمليه واقع الحياة ، وما يحيط بها من صور ومشاهد ومرئيات .

ذلك أن الاستعارة عنوان انفعال الشاعر ، لكن بطريقة غير مباشرة ، وهو انفعال نابع من صميم منطق الأشياء أو من باطن حركة الأحداث بحيث لا يحس القارىء المتذوق المتأمل أن الأشياء قد فرضت عليه فرضا مما يعوق حركة التأثير فيه . اننا لا نقصد الى السهولة والوضوح المبتذل المفرط الذى يشل حركة الخيال ، ويبطل عمله ، وانما نقصد الى الوضوح الفنى ذى الصنعة المطبوعة ، الصنعة التى يقف المتذوق أمامها ، ويعجب بها ويكد ذهنه فى الوصول الى مغزاها ومعناها ، وما ترمى اليه من مقاصد ، فالشىء اذا نيل بعد طلبه والسعى وراءه بكد وجهد كان أحلى وأجمل ، وأثره أبقى وأجل .

لم يكن إذن " **بشار** " أو " **أبو نواس** " أو " **مسلم بن الوليد** " أو " **أبو تمام** " وغيرهم من شعراء البديع والاستعارة ، لم يكن هؤلاء وأولئك من أوائل من عنوا بهذا الفن فى شعرهم ، بل أن الاستعارة فن قديم ، ولم ينشأ فى يوم وليلة ، ليس مجرد صدور آنى ، بل هو بناء من الزمان ، إنه تفاعل طويل المدى بين شىء انبعث عن الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة أخرى ، مما تمخّض عن حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء . أنه بمعنى أخر صورة من صور التوازن بين طاقات الانسان من جهة والظروف الحيوية التى تحيط به من جهة أخرى .

لقد تطور هذا الفن على ألسنة أولئك الشعراء الجاهليين وسط ظروف بيئية وموضوعية شكلته من الداخل ، وأخص أولئك الذين عكفوا على شعرهم ينقحونه ويعملون فيه قرائحهم ويسهرون عليه ، فكان الفن من وجهة نظرهم معاناة ومكابدة واجاله فكر واستعانة بكل ما أمكنهم من أدوات ، وأنا لست مع " **الجاحظ** " فى أن كل شىء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ، ولا إجالة فكرة ، ولا استعانة ، وإنما هو كما يقول : أن يصرف وهمه إلى

الكلام ، وإلى رجز يوم الخصام ، او حين يمْتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند صراع ، او في حرب ، فما هو الا أن يصرف وهمه الى جملة المذهب ، والى العمود الذى اليه يقصد ، فتأتيه المعانى ارسالا ، وتنثال عليه اللفاظ انثيالا ، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر ، وهم عليه أقدر وأقهر ، وكل واحد في نفسه أنطق ، ومكانه من البيان أرفع ٠ (١)

ولعل هذا الكلام للجاحظ حكم عام لا يصدق على الشعر كله إن صدق على جزء منه ، فها هوذا شاعر عريق مثل " امرىء القيس " بن حجر يصف ما يعانيه في اختيار أجود ما تفيض به شاعريته فيقول :

" ان الأبيات تنثال عليه ، ولكنه يرد بعضها ، ويتمكن من نفسه فيكبحها كما يكبح جواده ، وقد يتخير من شعره ست قصائد جيادا ، أو يتخير من قصيدة كان يتعاطى نظمها ستة أبيات ، فينحى رديئها ، وينقى جيادها ، يقول : (٢)

أذُودُ القَوافِىَ عنِّى ذِيَادَ ا : ذِيَادَ غُلَامٍ جَرِىٍّ جَوَادَا

فَأعْزِلُ مَرْجَانَها جَانِبًا : وآخُذُ مِنْ دُرِّهَا المُسْتَجَادَا

فَلَمَّــا كَثُرْنَ وَعَنَّيْنَهُ : تَخَـيَّر مِنْهُنَّ سِتًّا جِيَادَا

ويقال أن امرأ القيس ، لما سُمعت منه هذه الأبيات علم أنه سيكثر من قول الشعر ويجيده ، وزعم " ابن الكلبى " **أنها لرجل يلقب بالذائد** ٠ (٣)

إذن فمهما يكن حظ العرب من الموهبة البيانية فان هذا لا يعنى أنهم كانوا يرتجلون القول ارتجالا في كل مقام ، أن الجاحظ بلا شك أطلق هذا القول العام رغبة في الرد على الشعوبية دفاعا عن العربية ٠

ونحن إذا وجدنا الصنعة في شعر البديهة والارتجال ، فانها بلا شك تختلف عنها في حال الانفراد والروية ، فالصنعة ترتبط في كثير من الأحيان بحركة الشاعر الفكرية قبل أن يصوغها شعرا ، ومن هنا لا يصعب علينا أن نقول : إنه يمكن لشاعر مرتجل أن يكون صانعا في شعره ، ويكون الفرق بين الصناعتين ، صناعة الارتجال ، وصناعة الرويّة ، أن الأولى استدعيت من المخزون الفكرى ، وأما الثانية فقد ارتبطت بالتقويم والتحكيك وإعادة النظر ٠

١- البيان والتبين جـ ٣ طبعة دار الكتب العلمية (لبنان) بيروت ص ١٣

٢- ديوانه / ط ٣ / ق ٥٣ / ص ٢٤٨

٣- ديوانه / ط ٣ / ٢٤٨

ثم إن الإلهام الذى تحدث عنه " **الجاحظ** " ليس خاطرا شيطانيا غريبا يهجم على ذهن الشاعر دون تهيؤ واعداد – على حد قول الدكتور محمد مصطفى هدارة – بل لا بد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها فى مرحلة الافراخ – كما أطلقت عليها الباحثة " **كاترين باتريك** " – أى فى وقت تكون الفكرة والصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر ، وتأملاته المختزنه فى ذاكرته ، تلك الذاكرة التى يشبهها " **هنرى جيمس** " بالبئر العميقة للذاكرة اللاشعورية ٠ (١)

ونعود فنقول :
أين إذن طائفة القدماء الذين هذبوا شعرهم ، ونقحوه ، وثقفوه ، وسهروا عليه ليكتمل فنيا ، وقد أطلق عليهم اسم " **عبيد الشعر** " ؟؟ أن " **الجاحظ** " نفسه يروى عن " **الأصمعى** " ما كان لهؤلاء من فضل فى الصناعة الشعرية ، بحيث إن الشعر استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، يقول الجاحظ :
" **كان الأصمعى يقول : " زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة وأشباههما** " عبيد الشعر " وكذلك كل من يجود فى جميع شعره ، ويقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهلا ورهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا ٠ (٢) ، وكان الحطيئة يقول : " **خير الشعر الحولىّ المُحَكَّك** (٣) ، وكان زهير يسمى قصائده " **الحوليات** " (٤)

إذن عبودية الشعر هؤلاء معناها ، أنهم كانوا أصحاب أناة وتنقيح وروية ، وهذا التنقيح ما يحدثنا عنه " **ابن قتيبة** " متأثرا بكلام الجاحظ : يقول " **ابن قتيبة** " :

" ومن الشعراء " **المُتَكلِّف والمطبوع** " ، فالمتكلِّف هو الذى قَوَّم شعره بالثِّقَاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر ، وكان الحطيئة يقول خير الشعر الحولى المحكك " (٥)

ولقد وجد "**الجاحظ وابن قتيبة** " من بعده تفسيرا لما قالاه فى قول " **سُوَيْد بن كُرَاع العكلى**" ، وهو يذكر تنقيح شعره :

أَبِيتُ بِأَبْوَابِ القَوَافِى كَأَنَّمَا : أُصَادِى بِهَا سِرْبًا مِنَ الوحْشِ نُزَّعَا

أُكَالِئُها حَتَّى أُعَرِّسَ بَعْدَمَا : يَكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعَيْدُ فَأَهْجَعَا

١- مشكلة السرقات فى النقد العربى (د٠ هدارة) / ط١ / ص ٢٥٢
٢- البيان والتبين / جـ ٢ / ص ٧/٦ (ط دار الكتب العلمية بيروت)
٣- الشعر والشعراء لابن قتيبة / جـ ١ / ٨٤
٤- السابق / جـ ١ / ٨٤
٥- السابق / جـ١ / ٨٤

إذا خفتُ أن تروى على رَدّتها : وراءَ التراقي خشيةَ أن تطلّعا

وجشّمنِى خوفُ ابنِ عفّانَ ردّها : فثقّفتها حولاً جريدا ومَرْبَعا

وقد كانَ فِى نفسِى عليها زيادةٌ : فلم أرَ إلاّ أنْ أطيعَ وأسمَعا (١)

وقول " عدى بن الرقاع "

وقصيدةٍ قد بتُّ أجمعُ بينَها : حتّى أقوّمَ ميلَها وسِنادَها

نظرَ المثقّفِ فِى كعوبِ قناتِهِ : حتّى يقيمَ ثقافُهُ مُنْآدَهَا (٢)

وطبعى أن " التكلف" الذى يقصد اليه " ابن قتيبة " هنا هو ما نعنيه بالتعمّل والتفتيش ، والتنقيح ، مما جعل هؤلاء المنقحين يستحقون لقب " عبيد الشعر " كما وصفهم " الأصمعى " ٠

وبمعنى آخر : إنه التحكيك الصادر عن الشاعر المطبوع على الشعور الجيد ، أو " شعور الطفولة الفنية " كما يقول الأستاذ العقاد (٣) : تلك التى تلازم الشاعر فى حياته من المبدأ إلى النهاية ، فلا يتغير منه إلا القليل بدراسة نصيبه من اللغة والعلم ، واستيفائه مادته من الفن ، وكأنه الشجرة التى نضجت مبكرة ٠

لقد كانت أصْباغُهم وغيرها لخدمة المعنى وزيادته جمالا ووضوحا وتأثيرا ، وليست جورا عليه أو على حسابه ، كان التنقيح والتعمل والتكلف معناه عندهم طرح ما لا يحتاج إليه المعنى أو إبعاد فكرة لا قيمة لها ، أو استبدال صورة استعارية بأخرى ، أو عبارة بأخرى تكون أكثر ملاءمة واتساقا مع الوجدان والخيال ٠

فعملهم إذن كان يوافق أصول الفن التى لا بد منها ، وكان هبة فى قرائحهم كهبة الجمال فى الوجود ، وهذا كله يدعونا الى أن نؤكد بصورة أخرى أن الشعراء الجاهليين بوجه عام صدروا عن الاستعارة بفطرتهم بدون معرفة نظرية ولا وعى تحليلى بطرق استعمالها ، ولهذا جاءت صادقة ، لأن ملكة الشعر انتزعتها عندهم من طبائع الأشياء ، او على الأصح لأن الأشياء أملتها على شعرائهم دون أن يعانوا مشقة التعقيد فى صناعتها بالمعنى الذى يخرجها عن دائرة النفس ويفصلها عن الشعور والإحساس والصدق الفنى ٠

١- البيان والتبين (ط دار الكتب العلمية) جـ ٢ / ٦ (وحولا جريدا : أى تاما)
٢- ابن قتيبة فى الشعر والشعراء جـ ١ / ٨٤
٣- الأستاذ العقاد / ابن الرومى (حياته من شعره) / ٢٣٣

إن فعل التعبير الاستعاري الذى هو جزء من العمل الفنى ، بل انه مرتكزه ، ليس مجرد صدور آنى بل هو بناء من الزمان ، انه تفاعل طويل المدى بين شىء انبعث عن الذات من جهة ، والظروف الموضوعية من جهة أخرى ، وهذا لا يصدر إلا عن حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء ، انه صورة من صور التوازن بين طاقات الانسان الجاهلى من جهة والظروف الحيوية التى تحيط به من جهة أخرى على اختلافها وتنوعها .

ومن هنا وجب أن نبدأ " **بالفصل التالى** " الذى يدرس فى شىء من التفصيل مفهوم الصنعة والطبع عند أصحاب مدرسة " **عبيد الشعر** " مما يلقى ضوءا أكبر وأشمل على قضية الاستعارة الجاهلية لب التصوير الأدبى وذخيرته ، وعنوان صدقه وشاعريته ، لنرى إلى أى مدى ارتبطت صنعتهم بعمود الشعر الذى حدد للاستعارة الجاهلية عنوان حسنها ، وأساس جودتها ، بوصفها استعارة طَبَعِيَّة المولد والنشأة ، كاملة التطور والنمو موضوعة فى دائرة الصناعة والفن.

الفصل الثانى

مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية

تحدث القدماء عن المدرسة ، فالجاحظ يقول: " **من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاما لعقله ، وتتبعا على أدبه ، واحرازا لما خول له الله تعالى من نعمته وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات ، والمحكمات ، ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا ، لذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولى المحكك** ، وقال الأصمعى : " **زهير بن أبى سلمى** " والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف ، وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام ، واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين تأتيهم المعانى سهلا ورهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا " (١)

وأبو عبيدة يقول : " **كان الحطيئة متين الشعر ، شرود القافية** " (٢)

ولقد كان " **الحطيئة** " راوية زهير ، وآل زهير ، فقال لكعب : قد علمت روايتى لكم أهل البيت ، وانقطاعى اليكم ، وقد ذهب الفحول غيرى ، وغيرك ، فلو قلت شعرا تذكر فيه نفسك ، وتضعنى موضعا بعدك، وقال أبو عبيدة : " **تبدأ بنفسك فيه ، وتضعنى موضعا بعدك ،فان الناس لأشعاركم أروى ، وإليها أسرع** ، فقال كعب :

وَمَنْ للقَوافى شَأنها مَنْ يَحُوكُها : إذا ما ثَوَى كَعْبٌ وفَوَّزَ جَـــرْوَلُ

كَفَيْتُكَ لا تَلْقَى مِنَ النَّاسِ وَاحِدًا : تَنَخَّـلَ مِنْهَـا مِثْـلَ مَا نَتَنَخَّـلُ

نُثَقِّفُهَـا حَتَّى تَلِيـنَ مُتُونُـهـا : فَيقْصُـرَ عَنْهَـا كُلُّ مَـنْ يَتَـمَثَّلُ (٣)

ولعل أبيات كعب هذه أصدق تمثيلا لمذهب المدرسة فى الشعر ، وطريقتها فى قوله أو فى عمله – إذا أردنا التدقيق ، فأصحاب هذه المدرسة يتنخلون الشعر ، ويصفّونه

١- البيان والتبين (ط هارون) – جـ ٢ / ص ١٢

٢- الأغانى (جـ ٢) ط ١٩٧٠ / ص ١٥٤ / ١٦٥ ، (جـ ١٧) ص ٨٢

٣- الشعر والشعراء (جـ ١) ص ١٥٩ – والأغانى (جـ ٢) ط ١٩٧٠ / ص ١٨٤ ، جـ ١٩ ص ٩٢ – والعمدة جـ ١ / ٢٩ – وديوان كعب بن زهير ط بيروت / ٤٧

وثوى بمعنى هلك (بالثاء المثلثة) ، وفوز بمعنى مات – وجرول : اسم الحطيئة

ويثقفونه تثقيفا ، يحاولونه ويزاولونه ، ويديرونه فى عقولهم ، ثم يديرونه فيما بينهم ، ثم لا يذيعونه بين الناس حتى يرضوا عنه ، ويطمئنوا إليه ، على حد قول الدكتور طه حسين .

قال " ابن الأعرابى " ، قال حماد الراوية :
تحرك " كعب بن زهير " وهو يتكلم بالشعر ، فكان زهير ينهاه مخافة أن يكون لم يستحكم شعره ، فيروى له ما لا خير فيه ، فكان يضربه فى ذلك ، فكلما ضربه يزيد فيه فغلبه ، فطال عليه ذلك فأخذه فحبسه ، فقال : والذى أحلف به لا تتكلم ببيت شعر إلا ضربتك ضربا ينكلك عن ذلك ، فمكث محبوسا عنده لأيام ، ثم أخبر أنه يتكلم به فدعاه ، فضربه ضربا شديدا ، ثم أطلقه وسرحه فى بهمته (الصغار من ولدان الضأن) ، وهو غليم صغير ، فانطلق فرعى .

وتستمر الرواية فى بيان أن كعبا لم يكف عن قول الشعر حتى علم زهير كل ما عنده وبعد أن تأكد من افتتانه فى قوله ، قال له : فقد أذنت لك فى الشعر يا بنى ، وانتهى إلى أهله ، وهو يومئذ صغير قائلا :

أَبيتُ فَلا أَهْجُو الصَّديقَ وَمَنْ يَبِعْ : بِعِرْضِ أَبيهِ فى المَعَاشِرِ يُنْفِق

ولا شك أن هذه الرواية توضح لنا الامتحان الصعب الذى اجتازه كعب أمام أبيه ، حتى تفوق على شعراء عصره ، حتى أن كعبا بدأ يفخر بتلمذته هذه ، ويشهد بأنه يسلك سبيل أستاذه فى الأسلوب والصياغة ، فهو يقول :

أقولُ شَبيهاتٍ بما قَالَ عَالِمـــا : بِهِنَّ ، وَمَنْ يُشْبِه أَبَاه فَمَا ظَلَـــم

وَأَشْبَهْتُه مِنْ بين مَنْ وَطِىءَ الحَصَى : وَلَمْ يَنْتَزِعْنى شِبْهُ خَالٍ ولا ابنُ عَم (١)

ثم نرى " ابن قتيبة " يشير إلى أن كعبا ، والحطيئة كانا يرويان شعر زهير فى قوله :
" كان زهير أستاذ الحطيئة ، وسئل عنه الحطيئة فقال : ما رأيت مثله فى تكفيه على أكتاف القوافى ، وأخذه بأعِنّتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتداحا وذما . قيل له : ثم من ؟ ما أدرى إلا أن ترانى مُسْلَنْطِحًا ، واضعا إحدى رجلى على الأخرى رافعا عقيرتى أعوى فى أثَرِ القوافى . " (٢)

قال أبو عبيدة : " يقول من فضل زهير على جميع الشعراء : انه أمدح القوم وأشدهم

١- الأغانى (جـ ١٧) / ٨٣ / ٨٤
٢- الشعر والشعراء (جـ ١) ص ١٤٩ / ١٥٠ - ومسلنطحا ، من اسلنطح : وقع على ظهره

أسَّر شعرٍ . قال : وسمعت " أبا عمرو بن العلاء " يقول : الفرزدق يشبه بزهير ، وكان الأصمعى يقول : **زهير والحطيئة وأشباههم عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ، ولم يذهبوا مذهب المطبوعين . قال وكان زهير يسمى كبر قصائده " الحوليات " (١)**

وفى " **الخزانة** " روى أن " **زهيرا** " كان ينظم القصيدة فى شهر ، وينقحها ويهذبها فى سنة ، وكذلك تسمى قصائده " **حوليات زهير** "(٢)

وكان جيد شعر زهير فى " **هرم بن سيان المرى** " ، وقال عمر رضى الله عنه لبعض ولد هرم : انشدنى بعض ما قال فيكم زهير ، فأنشده ، فقال : لقد كان يقول فيكم فيحسن ، فقال : يا أمير المؤمنين انا كنا نعطيه فنجزل ! ، فقال عمر رضى الله عنه : ذهب ما أعطيتموه وبقى ما أعطاكم . (٣)

هذا ، وممن حذوا حذو مدرسة زهير " **سويْد بن كُراع** " ، وهو جاهلى إسلامى ، وهو القائل يذكر تنقيحه شعره :

أَبِيتُ بأَبْوابِ القَوَافِى كَأَنَّمَا : أُصَادِى بِهَا سِرْبًا مِنَ الوحشِ نُزَّعَا

أُكَالِئُهَا حَتَّى أُعَرِّسَ بَعْدَمَا : يَكُونُ سُحَيْرًا ، أَوْ بُعَيْدُ فَأَهْجَعَا

عَوَاصِىَ إلَّا مَا جَعَلْتُ وَرَاءَهَا : عَصَا مِرْبَدٍ تَغْشَى نُحُورًا وأَذْرُعَا

أَهَبْتُ بِغُرِّ الآبِدَاتِ فَرَاجَعَتْ : طَرِيقًا أَمَلَّتْهُ القَصَائِدُ مَهْيَعَا

بَعِيدةِ شأْوٍ لا يَكَادُ يَرُدُّهَا : لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكِلَّ وَيَظْلَعَا

إذَا خِفْتُ أَنْ تُرْوَى عَلَىَّ رَدَدْتُهَا : وَرَاءَ التَّرَاقِى خَشْيَةً أَنْ تَطَلَّعَا

وَجَشَّمَنِى خَوْفُ ابنِ عَفَّانَ رَدَّهَا : فَثَقَّفْتُهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرْبَعَا

وَقَدْ كانَ فى نَفْسِى عَلَيهَا زِيَادَةٌ : فلم أَرَ إلَّا أَنْ أُطِيعَ وأَسْمَعَا (٤)

١- الشعر والشعراء (جـ ١) ص ١٥٠ + ص ٨٤ ، وفى الخزانه روى أن زهيرا كان ينظم القصيدة فى شهر وينقّحها ويهذبها فى سنة ، وكذلك تسمى قصائده حوليات زهير . الخزانة (جـ ١ / ٣٧٦ / ٣٧٧

٢- الخزانة ١ / ٣٧٦ / ٣٧٧

٣- الشعر والشعراء (جـ١) ص ١٥٠

٤- الشعر والشعراء (جـ ٢) ص ٦٣٩ ، (جـ ١) ص ٨٤

وأصادى : من قولهم " صاديت الرجل " أى داريته وسترته – والمِرْبد : محبس الإبل – ويريد بعصا المِرْبَد : عصا معترضه على باب المِربد ، وهو محبس الإبل – وأملّتْه القصائد : أى مهدته ووطأته ، يقال طريق مليل وممل ، وقد سلك فيه حتى صار مَعْلَمًا – والمهْيع : الواضح الواسع البيّن – ويَظْلَع : يعرج ويغمز فى مشْيته – وحَوْلا جَرِيدا : أى كاملا

وقال " عَدِيُّ بنُ الرِّقَاع " فى ذلك أيضا :

وقَصِيدةٍ قَدْ بِتّ أجمعُ بينَهــا : حَتَّى أُقَوِّمَ مَيْلَهَا وَسِنَادَهَا

نَظَرَ المُثَقِّفِ فى كُعُوبِ قَنَاتِهِ : حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافُهُ مُنْآدَهَــا (١)

هذا ، ويتحدث " ابن قتيبة " عن تنقيح زهير والحطيئة شعرهما قائلا :
ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة ٠ " (٢)

وعن تلمذة " زهير" يحكى لنا صاحب الأغانى عن تأثير " **بشامة بن الغدير** " فيه ، وكان بشامه هذا خال زهير ، فيقول : " **حين حضرت بشامة الوفاة أخذ يوزع ماله ، فجاء زهير ، فقال : يا خالاه ، لو قسمت لى مالك ، فقال : والله يا ابن أخى لقد قسمت لك أفضل ذلك وأجزله ، قال : ما هو ؟ قال : الشعر ورثتنيه ٠" (٣)**

ويروى " **ابن جنى** " أن زهير بن أبى سلمى كان راوية " **أوس بن حجر** " زوج أمه ، وقد كان أوس راوية " **طفيل الغنوى** " وتلميذه ، وروى عن زهير ، ابنه كعب ، وعن كعب روى " **الحطيئة** " و " **جميل** " و " **كثيّر** "٠ (٤)

ولعل هذا توكيد لما ذكره من بعده " **ابن رشيق**" (٤٦٣ هـ) حيث يقول :
" كان " **الأصمعى** " يقول : زهير والنابغة من عبيد الشعر ، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان حواسهما ، وخواطرهما ، ومن أصحابهما فى التنقيح وفى التثقيف والتحكيك " **طفيل الغنوى** " وقد قيل أن زهيرا روى له وكان يسمى " **محبرا** " لحسن شعره ، ومنهم " **الحطيئة** " ، و " **النمر بن تولب** " وكان يسميه " **أبو عمرو بن العلاء** " **الكيس** ، كما كان الأصمعى يقول : زهير والنابغة من عبيد الشعر ، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما ، وخواطرهما ٠ (٥)

وهكذا يتضح لنا من هذه النصوص أن ثمة صلة وثيقة بين مجموعة من الشعراء توارثوا طابعا معينا فى صياغتهم شعرهم ، بحيث أصبح لهم اتجاه فنى معين ، هذا من وجهة نظر النقد القديم ٠

١- الشعر والشعراء (جـ ١) ص ٨٤
٢- السابق (جـ ١) ص ٨٤
٣- الأغانى (جـ ١٠) / ٢٨٨
٤- الخصائص لابن جنى (ط ١) ص ٢٣
٥- العمدة (ط دار الجيل – بيروت) جـ١ / ١٣٣

أما إذا ذهبنا إلى " **المحدثين** " لوجدنا اهتماما جادا بهذا الاتجاه عند هؤلاء ، وأولهم التفاتا الى هذا الاتجاه – فيما ذكره الدكتور سيد حنفى حسنين (١) " **جورجى زيدان** " ، فقد أشار إلى مدرسة زهير مرددا ما رواه عنهم النقاد ، موضحا الصلة الوثيقة التى أحدثتها الرواية بين هؤلاء جميعا ، أى أن هناك علاقة بين الرواية والانتماء إلى المدرسة التى ضمتهم ، مضيفا أن هذه العادة ليست خاصة بالعرب وحدهم ، فإن اليونانيين القدماء كان عندهم من يروى الشعر وغيره ، وكانوا يسمونهم Rhosodist ، وأشهرهم فى القديم رواة الإلياذة وتاريخ " **هيرودوتس** " (٢)

ثم يأتى بعد ذلك الدكتور طه حسين ، فيقف طويلا أمام هذه المدرسة يتتبع رجالها ، وفنهم البيانى ، وطبيعة هذا الفن ، وذلك فى كتابه " **فى الأدب الجاهلى** " و " **حديث الأربعاء**" ، وجدير بنا أن نوضح **منهج الدكتور طه حسين** ونظرته الى هذه المدرسة ، عسانا نرى ما يمكن إضافته الى موضوع الاستعارة فى شعرها .

يقول الدكتور طه حسين فى تلاميذ هذه المدرسة ، وقد أطلق عليها اسم " **المدرسة البيانية** " التى اتخذت الشعر فنا وصناعة :

إن شعراء هذه المدرسة ينْهَون جميعا الى أصل واحد ، وسيجمعهم فصل واحد ، استاذهم فيه " **أوس بن حجر** " ، والقدماء ينصون فى اتفاق على أن أوسًا قد كان أستاذ زهير ، أو بعبارة أدق أن زهيرا كان راوية أوس ، وهم لا يكتفون بهذه الصلة الفنية الشاعرين فيزعمون أن زهيرا كان ربيبا لأوس ، ويروون عن " **أبى عمرو بن العلاء** " أنه كان يقول : إن أوسا كان شاعر مضر حتى ظهر النابغة وزهير فأخملاه وتحدث " **الأصمعى** " بأن أوسا كان شاعر مضر ، ولكن النابغة طأطأ منه فظل شاعر تميم ، وكان " **أبو عبيدة** " يعد أوسا فى الطبقة الثالثة ويقول بعد ذلك :

ويحدثنا الرواة أيضا أن زهيرًا كان يصنع شعره ويتكلفه ، وينفق الحوْل أحيانا قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبدا من عبيد الشعر يتكلفه ، ويشقى فى صنعته ، وأن كعبا والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر وتثقيفه ، والعناء فيه ، وإذا كان هذا كله حقا ، فانا بازاء مدرسة أستاذها الأول " **أوس** " وأستاذها الثانى " **زهير** " والثالث " **الحطيئة** " الذى أخذ عنه فى الإسلام " **جميل** " وعن جميل أخذ " **كثير** " (٣)

وعلى هذا ، فقد حدد الدكتور طه حسين شعراء مدرسة عبيد الشعر ، وهم أوس الأستاذ الأول ، وزهير الأستاذ الثانى ، والحطيئة الأستاذ الثالث ، ثم ربط بين هؤلاء ، وجَميل ، ثم كثيّر ، ووصفهما بصفة الأخذ لا بصفة الأستاذية .

١- فى كتابه عن الشعر الجاهلى (دراسة نصية)

٢- جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية (ط ١٩٥٧) جـ ١ / ٩١

٣- د. طه حسين : راجع له فى الأدب الجاهلى (ط القاهرة ١٩٦٩) / ص ٢٧١ وما بعدها

ثم يحدد بعد ذلك الدكتور طه حسين ، **خصائص** هذه المدرسة فى ميزتين :

الأولى : أنها مدرسة بيانية، الخيال عندها مادى شديد التأثر بالحس ٠
والثانية : أنها تتخذ من الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ، ويتعلم ، وينشأ انشاء ، يفكر فيه تفكيرا ، ويقضى فى انشائه ، والتفكير فيه الوقت غير القصير

ثم يقول : إن الخاصة المشتركة بين أوس وتلاميذه هى قبل كل شىء مذهبه الشعرى فى الوصف ، وأن تشخيص هذا المذهب مُعين على فهم شعر زهير ، وتلاميذه ، ومبين لتطور المذهب نفسه ورقيه ٠

لقد أثبت طه حسين بهذا نشأة المدرسة البيانية التى اتخذت الشعر فنا عنيت فيه بجمال الصورة ، والشكل عناية لا تقل عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى ، وقد اتصلت فى أيام بنى العباس ، فتناولها " **مسلم بن الوليد** " **ثم** " **أبو تمام** " و " **ابن المعتز** " و " **المتنبى** " ٠

ثم يعرض الدكتور طه حسين بعد ذلك لشعر " **أوس** " واجدا فيه المظاهر الفنية لشعر هذه المدرسة ، فوصفه بأنه يمثل حياة البادية تمثيلا قويا ، فهو يصف الرمح ، والسيف ، والقوس ، وغير ذلك لا يترك الشىء إلا بعد أن يصفه وصفا دقيقا شاملا ، يفصل دقائقه ويتتبع جزيئات الصورة ، لقد كانت ملكة الخيال عنده شديدة الاتصال بحسه المادى ، كانت تتخذ الحواس نفسها وسيلة الى هذا التأليف ، وهذا الوصف فى شعر أوس حسى مادى ، وكان أشبه بالتصوير منه بشىء آخر ، كان حكاية صادقه لمظاهر الطبيعة ٠

إن ما ذهب اليه الدكتور طه حسين ، يؤكد ما وجدناه فى شعر أوس ، فقد اعتمد أسلوب أوس البيانى اعتمادا مباشرا على " **فن التشبيه** " ، ولم يعتمد على فن الاستعارة إلا نادرا ، ولسنا هنا فى سبيل إيراد الأمثلة ، فقد أورد منها الدكتور طه حسين وغيره الكثير (١)

والذى يهمنا هنا **أن التشبيه كان بداية الاتجاه البيانى نحو الاستعارة** ٠ لأن فن الاستعارة لدى رجال هذه المدرسة لم يخلق بين لحظة وأخرى ، وإنما سبقته مراحل ، كان أولاها الاتجاه نحو هذا الفن الذى نراه عند أوس ، وهو فن التشبيه الذى يعقد مشابهة سريعة بما يلائم براعة الوصف ، وسرعة تسجيل دقائق الموصوف ، يتضح لنا ذلك فى قصيدته التى تحكى قصة صيده ، وقد ربط فيها بين ناقته والثور كعادة العرب ، وفيها اعتمد على التشبيه المفرد ، وتشبيه التمثيل ، وقد تكررت فى أبيات قصيدته هذه (**وغيرها كثير**) أداة التشبيه (كأن)٠

---

١ - راجع ديوان أوس بتحقيق د٠ يوسف نجم قصيدة (٢١) - ط بيروت ١٩٦٠

ولعل هذه السمة فى شعر الوصف خاصة نراها تتطور عند زهير فتصبح ضربا من " الاستعارة " ، انها تشبيهات مادية محسوسة ، و" أوس " كما يقول الدكتور طه حسين يستغل حواسه استغلالا فائقا ، فهو يشعر بأذنيه ، وعينيه ، ويديه ، فهو – مثلا – عندما يصف السحاب فى قوله :

دانٍ مُسِفٌّ فُوَيْقَ الأرضِ هَيْدَبُهُ : يَكَادُ يَدْفَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَّاحِ

كَأنَّما بيْنَ أعْلاهُ وأَسْفَلِه : رَيْطٌ مُنَشَّرةٌ ، أو ضَوْءُ مِصْبَاحِ

يَنْفِي الحَصَا عَنْ حَدِيدِ الأرْضِ مُبتَرِكًا : كَأنَّه فَاحِصٌ أو لاَعِبٌ دَاحِ (١)

فهذا الهيدب الذى أضافه الى السحاب ، وقارب بينه وبين الأرض ، ثم هذا الدفع باليد ، وملامسة قامة الانسان لهذا السحاب ، كل هذا ماعناه الباحثون بمادية التصوير ، وتكثر هذه المادية فى شعر أوس ، بل تغلب عليه مقرونة بالتشبيه ، وكذلك الحال فى شعر زهير ، إلا أن ثمة فرقا بين الشاعرين كما سبق القول ، إذ إن أسلوب أوس البيانى يعتمد اعتمادا على التشبيه ، أما زهير فانه يعتمد على الاستعارة ٠

أما " طُفيل الغنوى " فعلى الرغم من اعتماده على التشبيهات فى فنه التصويرى البيانى ، نجده يعتمد على فن الاستعارة فى شعره ، ولقد أشاد النقاد القدامى والمحدثون باستعارته المشهورة فى بيته الذى يصف ناقته قائلا :

وَحَمَلْتُ كُورِى فَوْقَ نَاجِيَةٍ : يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ (٢)

فقد جعل شحم السنام قوتا للرحل ، فلما كان الشحم من الأشياء التى تقتات، وكان الرحل يتخونه ويذيبه ، كان ذلك بمنزلة من يقتاته ، واستعارة القوت هنا حسنة للقرب والمناسبة ووضوح الشبه ، وقد عدت هذه الاستعارة من الاستعارات الخاصية النادرة٠

ويقول " طُفيل" فى وصف السحاب :

أَبَسَّتْ بِهِ رِيحُ الجَنُوبِ فَأَسْعَدَتْ : رَوَايَا لَهُ بِالمَاءِ لَمَّا تَصَرَّم ٠ (٣)

١- ديوان أوس بتحقيق / د٠ محمد يوسف نجم – ط بيروت ص ١٥ ، ١٨
وسفّ : شديد الدنوّ من الأرض – والهيْدب ما تدلّى منه – ومُنَشّره بمعنى منشورة – والريْط جمع ريْطة ، وهى الملاءة ٠

٢- ديوان طفيل (ط لندن ١٩٢٧) – بتحقيق كرنكو ص ٦٢ برقم ٣٢ ، ويروى : فَوَضَعْتُ رَحْلى – وراجع سر الفصاحة (ط دار الكتب العلمية) ص ١٢١ والعمدة جـ ١ (ط دار الجيل بيروت) – والناجية السريعة

٣- ديوان طفيل الغنوى (ط لندن ص ٤٤)

فقد استدرت ريح الجنوب هذه السحب كما تستدر الناقة ، فأجابتها الروابى بالماء المنهمر الذى لم ينقطع ، وهى استعارة دقيقة نبتت من بيئتها البدوية ممتزجة بإحساس عميق لدى الشاعر ، فقد جسم طفيل السحاب فى صورة ناقة ، وجعل الرياح بمثابة من يستدر هذه الناقة لتقدم لبنها ، وجعل السحاب يستجيب لهذه الرياح كما تستجيب الناقة لحلابها ، فيسقط الماء من هذه الروايا الممتلئة به ٠

ومن ذلك أيضا يقول :

بِضَرْبٍ يَزِيلُ الهَامَ عَنْ سَكَنَاتِهَا : ويُنْقَعُ مِنْ هَامِ الرِّجَالِ بِمَشْرَبِ (١)

فقد جسم السيوف وهى تضرب هام الأعداء فتخضبها دماؤهم فى هذه الصورة الحية المعبرة ، والأمر لا يقف عند هذا وحسب ، بل إن السيوف تشرب من هام الأعداء وترتوى حتى تطفىء ظمأها ، وهى صورة دقيقة متحركة متلونة ٠

وفى قصيدة يرثى فيها فرسان قومه ، يقول طفيل :

إِذَا خَرَجَتْ يَوْمــًا أُعِيدَتْ كَأَنَّهَا : عَوَاكِفُ طَيْرٍ فِى السَّمَاءِ تَقَلَّبُ

وَأَلْقَتْ مِنَ الإِفْزَاعِ كُلَّ رِحَــالَةٍ : وَكُلَّ حِزَامٍ فَضْـــلُهُ يَتَذَبْذَبُ

إِذَا اسْتُعْجِلَتْ بالرَّكْضِ سَدَّ فُرُوجَهَا : غُبَارٌ تَهَادَاهُ السَّنَابِكُ أَصْهَبُ (٢)

فَرُحْنَا بِأَسْرَاهُمْ مَعَ النَّهْبِ بَعْدَمَــا : صَبَحْنَاهُمْ مَلْمُومَــةً لا تُكَذَّبُ

فهو يصور قوة الأفراس ، وسرعتها ، فإذا خرجت فى غمرة أعيدت الى أخرى بحيث لا تبرح ميادين المعركة كأنها طيور السماء لا تغيب عن الطيران فى الجو لأن الجو ميدان حركتها الوحيد ، وليزيد الشاعر من وضوح سرعتها الخاطفة جاء بالاستعارة فى بيته الثالث من هذه الأبيات ، فالغبار تتهاداه السنابك ، أى تتبادل فيما بينها هذا التهادى ، لأن الغبار يتطاير هنا وهناك ، وهذا مما يساعدنا على الإحساس الواضح بسرعة الفرس وقوته ومما يعطينا صورة الحركة فى أدق جزئياتها ، ومع هذه السرعة الشديدة يتحقق الهدف ، وهو تصبيح الأعداء بالكتائب تزجى العدو الموت والهلاك ، وهنا تطالعنا استعارة تصبيح العدو حربا وقتلا بدلا من شربهم خمر الصباح ، وهى استعارة تهكمية يكتمل معها موقف القوة ، بل وتتحقق الغاية من السرعة فى اتجاه العدو المغلوب على أمره٠

١- ديوانه : ص ١٤

٢- ديوانه : ق ٣ ص ٢٢ (والرِّحَالة سَرْج من جِلد ليس فيه خشب يُتَّخذ للركض الشديد - وفضْله : ما فضل منه - وعواكِف : ثوابت

وأعود فأقول : إن من أقوال القدماء والمحدثين يتضح لنا أن هناك أسماء مجموعة من الشعراء يمكننا أن نجد لهم خصائص فنية مشتركة تجعلهم من شعراء هذه المدرسة ، وهؤلاء الشعراء هم : **أوس بن حجر ، وبشامة بن الغدير ، وطفيل الغنوى ، وزهير بن أبى سلمى ، وكلهم جاهليون ، ثم هناك كعب بن زهير ، والحطيئة** ، وهما مخضرمان ، فبشامة بن الغدير خال زهير ، وأوس زوج أم زهير ، ثم هناك جوار وصداقة بين طفيل وزهير ، ثم كعب بن زهير ، وقد ارتبطت علاقته بعلاقات أبيه ، ثم هناك الحطيئة راوية كعب ، وقد كان يعيش فى بيت زهير ، ولقد انقطع له مدة طويلة ، وهذه العلائق بطبيعة الحال من العوامل التى أثرت فى وجود صلات أدبية بين هؤلاء الشعراء جميعا .

والسؤال المهم لنا بعد ذلك هو ، من زعيم المدرسة وأستاذها الحقيقى الذى أثر تأثيرا واضحا فيمن بعده ؟

إن الآراء السابقة ، وعلى الأخص رأى الدكتور طه حسين ، تقول : إن أوس بن حجر هو أستاذ هذه المدرسة ، ولكننى فى الحقيقة أرى أن زهير هو الأستاذ الحقيقى لهذه المدرسة – فيما ذهب إليه الدكتور سيد حنفى أيضا – ولست أشك فى أن " **أوسا** " أثر فى زهير ، لأن صلته بأوس كانت صلة مباشرة بحكم القرابة والرواية ، وقد استطاع زهير أن يؤثر فى رجال مدرسته من الشعراء ، وإذا كان المذهب البيانى قد ظهر عند شعراء آخرين قبل " **زهير** " أو ظهر عند معاصرين له إلا أن زهيرا هو الذى أوضحه متكاملا ناضجا ، وليس أدل على ذلك من وضوح شخصيته المميزة فى استخدامه " **الاستعارة** " وتطوير فن التشبيه الذى تميز به " **أوس** " وانتقاله منه إلى مرحلة الاستعارة بحيث لم يصبح عنده مجرد عقد صلة أو مقارنة بين شيئين بل إنه أضاف إليه من إحساسه وخياله ما جعله أبعد غورا فى الصناعة وأكثر جمالا وفنا ، لذلك رأينا الاستعارة تشيع فى شعر زهير فنا عميق الجذور ، ولقد اعترف " **الحطيئة** " بأستاذية زهير عندما طلب من كعب أن يقول شعرا يذكر فيه نفسه والحطيئة فيما أوردناه .

ولننظر بعد ذلك فى أهم الخصائص والعوامل التى ميزت فن زهير عن غيره ، اننا نستطيع تعيينها من خلال نص " لابن رشيق " أورده فى باب " **المطبوع والمصنوع** " ملخصا - آراء من سبقوه " **كالأصمعى والجاحظ** " ، يقول " **ابن رشيق** " :

" من الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذى وضع أولا ، وعليه المدار ، والمصنوع وان وقع عليه هذا الاسم ، فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ، ولكن وقع فيه هذا النوع الذى سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ن ولكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه ، ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف ، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها فى ساعة أو ليلة ،

وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك ، والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها ، بأن تجنس أو تطابق ، او تقابل ، فتترك لفظة للفظة ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض ، وأورد له شعرا شاهدا على ذلك . (١)

من هذا النص نستطيع أن نستنتج أولى هذه الخصائص ، وهي أنه شعر مصنوع ، وهذه الخاصية بعينها حدت بناقد مثل ابن رشيق الى تقسيم الشعر إلى **مطبوع ومصنوع** ، والمطبوع هو الأصل الذى وضع أولا ، وعليه المدار ، ولا يعنى ذلك أن الشعر المطبوع شعر خال من الصنعة ، وإنما الذى نعنيه أن الصنعة فيه غير مقصودة ، ولا متعمله ، بل هى صنعة تلقائية ، مثال ذلك صنعة أمرىء القيس عندما قيد الأوابد ، فقله الشعراء معجبين .

ثم إن للشعر المصنوع مفهومين – فيما ذهب اليه " **ابن رشيق** " في نصه السابق – المفهوم الأول : أوجده زهير حين صنع الحوليات ، وكان تنقيحه شعره وتثقيفه اياه أساس هذه الصنعة ، اذ يكرر نظره فى قصيدته ، ويدعها تمكث عنده حولا جريدا ، وزمنا طويلا ، إشفاقا منه على أدبه ، وإحرازا لما خوله الله من نعمته ، من هنا أطلق النقاد على مثل هذه القصائد الحوليات ، والمحكمات ، والمنقحات ، وهى صنعات تشير الى مبلغ الجهد الذى بذل فى سبيلها ، ومبلغ ما نزل بصاحبها من شدة العناء ورشح الجبين .

والمفهوم الثانى : صنعة " **المولّدين** " وهى التى ظهرت أول ما ظهرت عند " **بشار**" ثم من تبعه من الشعراء ، يقول ابن رشيق فى ذلك :

" وأول من فتق البديع من المحدثين " **بشار بن برد** " و " **ابن هرمه** " ثم اتبعهما مقتديا بهما " **كلثوم بن عمرو العتّابى** " و " **منصور النمرى ، ومسلم بن الوليد ، وأبو نواس** " ، واتبع هؤلاء حبيب الطائى ، والوليد البحترى ، وعبد الله بن المعتز ، فانتهى علم البديع والصنعة اليه ، وختم به ،وشبه قوم أبا نواس " **بالنابغة** " لما اجتمع له من الجزالة والرشاقة ، وحسن الديباجة ، أما " **بشار** " فقد شبهوه بأمرىء القيس لتقدمه على المولدين ، وأخذهم عنه ، ومن كلامهم ، (**بشار أبو المحدثين**")(٢)

ويقول عبد الله بن المعتز :

" فما أعلم شاعرًا أكمل ، ولا أعجب تصنيعا من عبد الله بن المعتز ، فإن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر فى بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر ، وهو عندى

١- العمدة / جـ ١ / ١٢٩

٢- العمدة / جـ ١ / ص ١٣١

ألطف أصحابه شعرا ، وأكثرهم بديعا وافتنانا " (١)

والذى يهمنا بعد ذلك تقصى حقيقة العوامل التى هيأت لزهير صنعته مما يميز فنه ، وأول هذه العوامل ، الموهبة أو الاستعداد ، وهو ما لا يتساوى فيه الناس مع الفنانين والشعراء ، والموهبة عند زهير لا تنكر عليه ، بل هى فطرته ، **وثانيها** ، تفاعل زهير مع عصره ذى الطابع الفنى على حد تسمية الدكتور نجيب البهبيتى ٠ (٢) ، فلقد تأثر زهير بالتراث الفنى الذى وصل اليه ، فقد عاش زهير فى نهاية العصر الفنى الجاهلى وهى فترة الذروة التى وصل اليها فن الشعر ، إذ جاء بعد ذلك القرآن الكريم ، وكان له تأثيره المعروف فى الشعر ، ولقد اعتبر فن زهير القمة التى بلغها زمانه من حيث النضج الفنى ، ولعل من مظاهر هذا التفاعل توكؤه على شعر غيره ، وروايته له ، وأولهم " **أوس بن حجر** " زوج أمه ، " **وبشامة بن الغدير" خاله** ، " **وطفيل الغنوى** ٠" (٣) ، ولم يكن ذلك الا للوصول الى مرحلة التفرد والتميز ، بعد المران الطويل الشاق ، وبعد التمثل والاستيعاب ، والدراسة الطويلة لأشعار هؤلاء ، وغيرهم ممن سبقوه ، يتضح ذلك فيما نجده من فرق على سبيل المثال بين قول أوس بن حجر :

وَإِنِّى امْرُؤٌ أَعْدَدْتُ لِلحَرْبِ بَعْدَمَا : رَأَيْتُ لَهَا نَابًا مِنَ الشَّرِّ أَعْصَلَا (٤)

وقول زهير :

إِذَا لَقِحَتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِرَّةٌ : ضَرُوسٌ تُهِرُّ النَّاسَ أَنيابُهَا عُصْلُ

فقد أخذ زهير قول أوس متأثرا محدثا فيه من التحكيك ما يميز جديده ، فبعد أن كانت الحرب عند أوس قديمة قدم البعير ذى الناب الأعصل ، صارت عند زهير ناقة لاقحا ، مضرة عوانا ، ضروسا ، تهر الناس ، فغدا بيت زهير لوحة جديدة تواجهنا بسيل من الصفات والتفصيلات التى ينساب معها الخيال متأملا متمثلا ٠

وها هو ذا بيت " **أوس** " الذى يقول فيه :

لَعَمْرُكَ إِنَّا والأَحَالِيفَ هَؤُلَا : لَفِي حِقْبَةٍ أَظْفَارُهَا لَمْ تَقَلَّمِ (٥)

١- العمدة / جـ ١ / ص ١٣٠

٢- د٠ نجيب البهبيتى : فى تاريخ الشعر العربى حتى أخر القرن الثالث الهجرى ط ١٩٦١ / ص ٥٨ / ٥٩ / ٦٠

٣- الأغانى (ط ساسى) جـ ٩ / ١٥٧

٤- ديوانه (ط بيروت) بتحقيق د٠ محمد يوسف نجم ق ٣٤ – وبديع بن المعتز / ٢٨ والصناعتين (ط١) / ٢١٨

٥- عبد الرحيم بن العباس : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص جـ ٢ / ١٥٢ وديوان أوس (ط بيروت) ق ٤٨ / ص ١٢٠

ثم نجد زهيرا يأخذ المعنى فيقول :

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِّلاَحِ مُقَذَّفٍ : لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ (١)

وأخذه " النابغة " يهجو " زرعة بن عمرو " حيث قال :

وَبَنُوقُعَينٍ لاَ مَحَالَةَ أَنَّهُمْ : آتُوكَ غَيْرَ مُقَلَّمِي الأَظْفَارِ (٢)

ثم نجد زهيرا فى معلقته يضرب فيها عن حب سلمى قائلا :

صَحَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُه : وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُه (٣)

وقد ركب البيت أصلا من شطرين وردا فى بيتين مختلفين فى قصيدة طويلة لطفيل الغنوى أستاذ أوس ، والتى يقول فيها **طفيل** :

صَحَا قَلْبُهُ وَأَقْصَرَ اليَوْمَ بَاطِلُــه : وَأَنْكَـرَهُ مِمَّــا اسْتَفَادَ حَـــلاَئِلُه

يَرِبْنَ وَيَعْرِفْنَ القَوَامَ وَشِــيمَتِي : وَأَنْكَرْنَ زَيْغَ الرَّأْسِ وَالشَّيْبُ شَامِلُه

وَكُنْتُ كَمَا يَعْلَمْنَ وَالدَّهْرُ صَالِحٌ : كَصَــدْرِ اليَمَانِي أَخْلَصَــتْهُ صَيَاقِلُه

وَأَصْبَحْتُ قَدْ عَنَّفْتُ بِالجَهْلِ أَهْلَهُ : وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُه (٤)

١- ديوان زهير – ط بيروت (١٩٧٠) ص ٣٥ – وشاكى السلاح أى شائك السلاح

٢- ديوان النابغة الذبيانى – ط بيروت ١٩٦٣ ص ٥٩ / ٦٩ – و ط محمد أبو الفضل ١٩٧٧ / ص ٥٦ وبنوقعين حى من بنى أسد .

٣- ديوان طفيل (ط لندن) ١٩٢٧ – ص ٤٧ / ٤٨ وبتحقيق د. محمد عبد القادر (بيروت ١٩٦٨) ص ٨٢ - وصحا قلبه اى ترك الصبا واللهو – واستفاد استحدث من الشيب – وحلائله أزواجه – وأنكرت : أنكرت بياض الرأس – ويربن الحلال والقوام : الشطاط ، وفلان حسن القوام أى حسن الشطاط – وزيغ الرأس بياضه ، وكنت كما يعلمن ، شابا غضا أهتز كأنى سيف يمانى – وعنفت لمت أهل الجهل فى جهلهم ، وهذا مَثَل .

٤- ديوان طفيل الغنوى (ط لندن ١٩٢٧) ص ٤٧ / ٤٨ – وراجع " شعر طفيل " بتحقيق د. محمد عبد القادر – بيروت ١٩٦٨ ص ٨٢ – والشيمة الطبيعة – وكنت كما يعلمن ، أى كنت كما يعلمن شابا غضا ، أهتز كأنى سيف يمانى ، وعنفت : أى لمت أهل الجهل فى جهلهم ، يقول : كنت أرتكب من الغزل والصبا فى زمانه وعيّرت الجهل أهله .

وفى البيت الأخير يقول : كنت ارتكبت من الغزل والصبا فى زمانه ، وعيرت الجهل أهله ، وهذا كقول زهير :

وَأَقْصَرْتَ عَمَّا تَعْلَمِينَ وَسُدِّدَتْ : عَلَىَّ سِوَى قَصْدِ السَّبِيلِ مَعَادِلُه (١)

يريد كففت عما عهدتنى عليه من الباطل والصبا – والمعادل جمع معدل وهو كل ما عدل فيه عن القصد ، يعنى أن معادلة التى كان يعدل فيها عن قصد السبيل قد سددت عليه ، ، أى أنه كان يعدل عن طريق الصواب إلى طريق الصبا واللهو ، ثم كف عن ذلك لما ذهب شبابه ، ووعظه شيبه ، فرجع الى طريق الحق .

نعود فنقول : لقد تأثر زهير فى بيته (**صحا القلب عن سلمى ....**) بطفيل ، فالبيت ليس لزهير بقدر ما هو مأخوذ من طفيل ، ولم يدرك أحد من الباحثين من قبل ذلك ، وترجع أهمية هذا الكشف – ان صح التعبير – الى أن البلاغيين تناولوا بيت زهير فى أكثر من موضع صدد حديثهم عن الاستعارة وأقسامها ، وعنوا به عناية شديدة ، وجعلوه عمدة حديثهم عن الاستعارة " **الخاصية** " ولم يشر أحد منهم ان البيت ليس لزهير ، انما هو فى الحقيقة لطفيل وقد ركب شطره الأول من بيت لطفيل وشطره الثانى من بيت آخر لطفيل .

وفى القصيدة التى يمدح فيها " زهير " قوم " سِنَان بن أبى حَارِثَة المُرِّى " والتى يقول فيها :

إِذَا فَزِعُوا طَارُوا إلى مُسْتَغِيثِهِمْ : طِوَالَ الرِّمَاحِ لا ضِعَافٌ وَلا عُـزَّل

بِخَيْلٍ عليها جِنَّـةٌ عَبْقَرِيَّـةٌ : جَدِيرُون يَوْمًـا أَنْ يَنَالُوا فَيَسْتَعْلُوا (٢)

يأخذ زهير المعنى السابق ، وكذا الاستعارة من قول طفيل الغنوى فى مدح بنى الحارث بن كعب ، فيقول :

أُنَاسٌ إِذَا مَا أَنْكَرَ الْقَلْبُ أَهْلَهُ : حَمَوْا جَارَهُمْ مِنْ كُلِّ شَنْعَاءَ مُضْـلِعِ

وإِنْ شُلَّتِ الأَحْيَاءُ بَاتَ ثَوِيُّهُمْ : عَلَى خَيْرِ حَـالٍ آمِـنًا لَمْ يُفَـزَّعِ

فَإِنْ فَزِعُوا طَارُوا إلى كُلِّ سَابِحٍ : شَدِيدِ القُصَيْرَى سَابِغِ الضِّلْعِ جُرْشُعِ (٣)

١- شعر زهير (ط الأعلم) ق ٣ / ص ٤٥
٢- ديوان زهير (ط بيروت / ص ٢٧ و ط العلم ق ٢ / ٣٥
٣- ديوان طفيل / ص ٢٩ - والقُصَيْرَى الجانحة فى الصور ، وقيل ضلع الخلف ، والسابغ الطويل – والجُرْشع : منتفخ الجنبين

وآخر هذه العوامل ، **المراجعة والتنقيح** ، والتحكيك والتصفية ، ويتمثل ذلك في التغيير في عناصر الإنتاج الفني بحيث نجد أن الذي يصل الى القراء من هذا الإنتاج أو ذاك لا صلة له أبدا بالأدب الذي ينشئه الأدباء في المسودة الأولى ، فالقصيدة التي تصل الى أيدينا ما هي الا ثمرة التعب ، والتحكيك ، وهذا الجانب تميز به زهير ومدرسته ، وهذا مما يؤكد أيضا ثقافة الشاعر وسعة أفقه ، وذكائه ، والا لما استطاع ذلك .

ومع أن كل إبداع فني يظهر فيه عامل التهذيب والمراجعة ، إلا أن القدماء خصوا وشخصوا به فن زهير وتلاميذ مدرسته دون غيرهم من الشعراء ، فلماذا يا ترى السبب في ذلك انه التنقيح الدقيق المتأني الذي وصل الى مستوى فني معين لم يصل إليه غيره ، لا في كيفيته ، ولا في مدته وطريقته ، مما جعل النقاد يلاحظونه بأذواقهم وطباعهم ، ولولا ذلك لما استرعى انتباههم ، ولما ميزوا هذا الشعر عن غيره من شعر سبق اتصف بصفة تلقائية عفوية مما أبان عنه " **ابن رشيق** " في نصه السابق ، ولولا ذلك لما وصف " **الأصمعي** " زهيرا وتلاميذه بأنهم عبيد الشعر ، بمعنى أن الشعر استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم حتى ينتهي الى الإجادة بعد البحث والدرس ، وبعد التحقيق والتمحيص ، وبعد الاجتهاد الطويل في اختيار الجيد وإسقاط الرديء ، ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك في اختيار أجود الجيد وإسقاط ما عداه ، والشاعر حينئذ هو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره ، وهو ناقد فنه قبل أن ينقده غيره .

إن مصطلح عبيد الشعر لا يزال يحتاج منا إلى أن نلقي عليه مزيدا من الضوء لتوضيح طبيعة هذه الصنعة ، وهذا التنقيح الذي لفت أنظار النقاد القدامى في شعر هذه المدرسة .

ولعل عبارة " **الأصمعي** " ذات مغزى مهم ، إذ إنها على حد قول الدكتور "سيد حنفي حسنين" لا تدل على مبلغ الجهد الذي يبذله شاعر المدرسة في نظم شعره وحسب ، وإنما تدل أيضا على إدراك الشاعر لقيمة الجهد الفني وأثره في اكتمال الصياغة الفنية ، وإدراكه أيضا للمسئولية التي يتطلبها الفن ، إنها مسئولية نابعة من نفسه وروحه ومن داخل إرادته .

من هنا أستطيع القول مضيفا إلى ماسبق بيانه تعليقا على نص " **ابن رشيق** "(١) السابق : إن الذي ميز هذه الصنعة ملابسة الطبع لها ، ملابسة تموهها وتخفيها فيما يجعلها إلهاما شعريا ، حتى لتغفل عنها العين البصيرة ، وحتى ليجد الناظر في الشعر نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجماله دون تنبه إلى الوجوه المسببة لهذا

١- ورد في العمدة / جـ ١ / ١٣٣

الإحساس ، أو بعبارة أخرى هو الى القلب وصولا أسرع منه الى العقل.

وبمعنى آخر : إذا كان القسم الأول فيما أوضحه " **ابن رشيق** " من أنواع الصنعة فى الشعر قوامه صنعة عفوية تلقائية ، إلا أننى أريد أن أوضح أن صنعة هذه المدرسة جمعت بين الصنعة التلقائية العفوية ، صنعة الطبع غير المتعمدة ، ثم زيد عليها التنقيح والتحكيك ، مع ملاحظة أن هذا التنقيح لم يزل مرتبطا بالطبع والشاعرية ، والاستعداد الشخصى ، لذلك فان شعر هذه المدرسة ليس كالشعر المتكلف الذى ظهر على أيدى بعض الشعراء فى العصر العباسى مثلا ، وإنما يقتصر تكلفه على أن النقاد يحسون مبلغ العناية التى رعاها الشاعر فى نظمه قصيدته ، حتى أنهم لا يجدون فرقا بينها وبين الشعر المطبوع ، وها هوذا السبب الذى لفت نظر النقاد من أمثال " **الأصمعى** " وابن رشيق وغيرهم تجاه شعراء هذه المدرسة ، فرأوا عمقا فى الشاعرية والطبع ، وعمقا فى الجهد والضنى ، ومشقة فى التقويم والاختيار فميزوا شعراء هذه المدرسة بما هو عليه شعرهم . (١)

لقد ملك الشعر أعنة هؤلاء الشعراء ، قبل أن يملكوا هم أعنته ، وها هو ذا الذى دفع باحثا عظيما مثل الدكتور طه حسين الى أن يقول : " إنما احب الحطيئة ياسيدى لأنه عبد من عبيد الشعر لا سيد من سادته ، فليس أبغض الى ولا أثقل على من هؤلاء الذين يؤثرون أنفسهم ، ويزعمون لها القوة والتفوق ، ويتحكمون فى الفن كأنهم قد ملكوا أعنته وهم لا يتحرجون من أن يقولوا ذلك ويجهروا به ، أليس من القول المستفيض فى أحاديث الناس حين يتكلمون ، وفى رسائلهم حين يكتبون ، وفى نقدهم وتقريظهم حين ينقدون ويقرظون ، ان فلانا قد ملك أعنة البيان ؟ فأنى أبغض هذا الذى يملك أعنة البيان ، وازعم أنه إن كان صادقا فبيانه أكذب البيان وأدبه أسخف الأدب ، وهو لا يعدو أن يكون مشعوذا متكثرا ، يقول عن غير علم ، ويصدر عن هذه الطبيعة السهلة التى لا تكلف صاحبها جهدا ولا عناء ، ولا تحمله مشقة ولا نصبا ، وانما تستجيب له كلما دعاها وتدفعه الانتاج دون أن يسألها الانتاج ، فهى خليقة أن تغريه وتغويه ، وان تخدعه عن نفسه ، وتخدع الناس عنه ، وان تخيل اليه ان سهولة انتاجه آية من آيات الخصب ، ومظهر من مظاهر الثروة والغنى ، على حين أنها ليست فى أكبر الظن الا آية من آيات الثرثرة ، إنما الأديب عندى هو الذى يصنع أدبه ، ويعمله عملا ، ويتهيأ له ، فيطيل التهيؤ ، ويفكر فيه فيمعن التفكير ، ويتكلف لذلك من الجهد والمشقة ما يضنيه ويعنيه ، فيوفق حينا ، ويخطئه أحيانا التوفيق ، ويشقى بما يلقى من الجهد والكد وينعم بما يتاح له من الإصابة والتوفيق ، هذا الشاعر الذى يغترف من بحر لا يعجبنى ، لأنه قد يغترف فيصيب الجيد، ويصيب الردىء ، ولأنه حين يغترف من بحر لا يعدو أن يكون أداة يعبث بها شيطان الشعر ، فينطقها بما يشاء كما يشاء ، لا متخيرا ولا مجودا ، أما الشاعر الذى ينحت من صخر فهو الذى يعجبنى ويرضينى ، لأنه لا يقول الشعر ، وإنما يعمله

١- انظر ما كتبه الدكتور سيد حنفى فى كتابه (الشعر الجاهلى) عن الصنعة التلقائية .

، ولأن الشعر لا يصدر عن طبعه وحده ، وإنما يصدر عن طبعه ، وعقله وإرادته ٠ (١)

ولعل هذا النص مع طوله وأهميته يدفعنا إلى القول بأن هؤلاء قد استغرقوا فى ملاحظة المواد والمواقف الموضوعية وانفعلوا بها ، ولطالما انشغل خيالهم باعادة تركيب وصياغة ما سبق لهم رؤيته وسماعه من خلال نضج لا شعورى سبق إنتاجهم الابداعى مما يحدونا بنا الى القول بأن الانفعال الممتلىء الوفير ، بل الانطلاق الفجائى التلقائى لا يتهيأ بحق الا لأولئك الذين انغمسوا فى خبرات المواقف الموضوعية ، والذين استغرقوا فى ملاحظة المواد المترابطة والذين انشغل خيالهم بصنع العلاقات اللغوية والصور ، بحيث لا تصبح التلقائية أمرا عفويا ، بل أن هناك جهدا بذله الشاعر فى سبيل الولوج الى عالمه الشعرى قبل تنفيذه وبعده ، لذلك فانى أرى أن التلقائية ان وسم بها الشعر الجيد ما هى الا ثمرة لفترات طويلة من النشاط الذهنى والانفعالى ، لأنه لا بد للنضج الشعورى من أن يسبق الإنتاج الإبداعى ، بحيث يصدر هذا الشعر أو ذاك عن طبع الشاعر وعقله ، وإرادته ، فالشاعر الحق الذى لا يصدر عن طبعه وحده ، وإنما هو الذى يشعر بأنه يريد ، وبأنه لا يقول ولا يعمل إلا حينما يريد ٠

إن هذا الذى نقوله نجد صداه فى كلام الدكتور طه حسين الذى يقول :

" وهذا الحطيئة الذى يتحدث عن نفسه لأنه كان يعوى فى أثر القوافى كما يعوى الفصيل ، والذى يقول عنه الأصمعى : " **إنه كان من عبيد الشعر** " أحب الى ألف مرة ومرة من هؤلاء الشعراء الذين تنهال عليهم القوافى انهيالا ، وينثال عليهم الكلام انثيالا ، وتواتيهم المعانى والألفاظ دون أن يطلبوها أو يلحوا عليها فى الطلب ، وهو أحب إلى ألف مرة من هؤلاء الشعراء الأحرار الذين يتصرفون فى القول ، كما يتصرف المالك فى ملكه ، دون أن يتصرف القول فيهم قليلا أو كثيرا ، إذ لا أخاف أحدا على الأدب كما أخاف هؤلاء الأدباء المطبوعين ، وهؤلاء الشعراء الموهوبين الذين يرسلون أنفسهم على سجيتها ، ثم يفرضون علينا ما تجرى بها ألسنتهم ، وتجيش به نفوسهم من الجيد والردىء على أنه عفو الخاطر ، ونتاج البديهة ، قد برىء من التكلف ، وسلم من التصنع ، وليس معنى هذا أن الشاعر المتكلف المتصنع كما أفهمه أنا ، وكما فهمه الحطيئة وأمثاله ، ليس مطبوعا ولا مرسلا نفسه على سجيتها ، كلا ، إنما هو مطبوع ، ولكن لأنه يريد أن يكون مطبوعا ، وهو مرسل نفسه على سجيتها منتهيا إلى الإجادة والاجتهاد الطويل فى اختيار الجيد وإسقاط ما عداه بعد البحث والدرس ، وبعد التحقيق والتمحيص ، وهو ملزم للأصمعى وأشباه الأصمعى أن يبرئوا شعره من العيب ، ويرفعوه عن كل ابتذال ٠ (٢)

١- الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء (جـ ١) / (ط ٩) / ص ١٣٨
٢- الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء (جـ ١) / (ط ٩) / ص ١٣٨

لقد أحس هؤلاء أنفسهم بمسئوليتهم تجاه الشعر الذى استعبدهم فبدأوا يرسمون اتجاها محددا فى نظمه ، ذلك الاتجاه الذى نراه يتطور فيما بعد ليكون هو الطابع الأم لصنعة الشعر العربى ، يقول الحطيئة فيما يمثل مذهبه ، ومذهب أستاذه وأصحابه أصدق تمثيل وأنفعه :

الشِّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلَّمُه : إذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِى لا يَعْلَمُهْ

زَلَّتْ بِهِ إلى الحَضِيضِ قَدَمُه : والشِّعْرُ لا يَسْطِيعُهُ مَنْ يَظْلِمُهْ

يُرِيدُ أَنْ يُعْـــرِبَهُ فَيُعْجِمُهْ : مَنْ يَسِمِ الأعْداءَ يَبْقَ مِيسَمُهْ (١)

هذا ما يتصل بفن زهير وتطوره وخصائصه ، مما انعكس على تلاميذه واستخدامهم أساليبهم فى الشعر ، أما مظاهر هذه الصنعة مما يؤكد ما قلناه ، فيتصل بأمور ونزعات كثيرة ، منها ما يتصل بالنزعة العقلية ، والأخلاقية ، أو اللغوية وأخيرا النزعة البيانية ، فيما ذهب إليه الدكتور سيد حنفى حسنين فى كتابه عن الشعر الجاهلي ، وما يهمنا هنا هى " **النزعة البيانية** " ويهمنا منها التصور " **الاستعارى** " وهو اللون البلاغي الغالب على شعره ، مما أصبح سمة لتلاميذه فيما بعد ، وإن لم يبلغوا فيها كما وكيفا مبلغ ما وصل اليه هو ، الاستعارة هى التى تهمنا – خاصة – لأنها موضوع درسنا الرئيسي .

ومجمل القول : إن زهيرا استطاع بوساطة هذه النزعة البيانية أن يتطور بالصورة الشعرية ، فبعدما نراها عند أساتذته ممن سبقوه تعتمد على التشبيه أصبحت تتعقد على يديه فتعتمد على الاستعارة ، بحيث غلبت هذه الأخيرة على شعره ، إنه التطور من البسيط إلى المعقد ، اذا ما حرص الشاعر على هذا التطور وفكر ودبر ، وهذه طبيعة الأشياء ، إذ إنَّ التشبيه لا يحتاج فى بنائه إلى العملية العقليه التى يحتاجها بناء الاستعارة . فالاستعارة تتطلب مجهودا عقليا بالإضافة إلى حس ناضج وتصور سليم للأشياء والعلاقات فيما بينها ، وهذا كله لا يتأتى إلا بتوفر الخيال الخصب الذى يحيط الصورة بإطار منمق ، ولذا يصح لنا أن نقول مع الدكتور سيد حنفى حسنين ، ان النزعة العقلية عند زهير لم يشبعها سوى " **الاستعارة** " التى هى وليدة هذا الحس المرهف والتأمل الواعى لشئون الحياة وأحداثها إلى نزعة أخلاقية تكاد تميز زهيرا عن غيره من الشعراء .

بعد ذلك يأتى دور استقراء أمثلة الاستعارة عند " **زهير** " ومهمتنا هنا ليست القيام بعمل حصر شامل لها عنده أو عند غيره من تلاميذ مدرسته ، وانما تكفينا النماذج التى تسهم فى بيان طبيعة هذه الاستعارة ، وما لها من خصائص ومميزات فى إطار

١ـ الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء (جـ ١ / ط ٩) ص ١٣٨

هذه النزعة البيانية التى شملت شعره وشعر تلاميذ مدرسته مؤكدين ما سبق أن قلناه عنها.

وأول ما يصادفنا من النماذج والأمثلة ، قول " زهير " فى لأمتيه التى يمدح فيها حصن بن حذيفة حيث يقول :

صَحا القَلْبُ عَنْ سَلْمَىٰ وَأَقْصَرَ بَاطِلُه : وَعُرِّىَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُه

وَأَقْصَرْتُ عَمَّا تَعْلَمِينَ وَسُدِّدَتْ : عَلَىَّ سِوَىٰ قَصْدِ السَّبِيلِ مَعَادِلُه

وَقَالَ العَذَارَىٰ إِنَّمَا أَنْتَ عَمُّنَا : وَكَانَ الشَّبَابُ كَالخَلِيطِ نُزَايِلُه

فَأَصْبَحْتُ مَا يَعْرِفْنَ إِلاَّ خَلِيقَتِي : وَإِلاَّ سَوَادُ الرَّأْسِ والشَّيْبُ شَامِلُه (١)

والأبيات كما نرى تتضمن شعورًا بالحسرة على انقضاء الشباب ، وهو شعور لا يستطيع أن يدركه الا من ولى شبابه أو أخذ يولى .

لقد تعودنا أن نعرف النسيب فى الشعر الجاهلى من خلال ما يبديه الشاعر من حرقة الحب ولواعجه إلا أننا هنا أمام نسيب يختلف عن ذاك ، انه أقرب الى أن يكون إضرابا عن الحب ووداعا له ، إن السبب فى ذلك لم يكن بعد الحبيبة ، أو تدللها ، أو رحيلها ، بل هو رحيل الشباب نفسه ، من هنا تبدأ الاستعارة تستمد قواها الحقيقية ، وتأخذ من معين نفس الشاعر لتصب فى مشاعرنا سيلا غامرا من الإيحاءات ، وتصل بيننا وبينها بخيط فيه ذبذبات الخيال وتيارات النفس.

نعم ان زهيرا لم يعد الأن شابا ، لقد صار شيخا هرمًا ، تلك حقيقة نفسية ، خالجت نفس الشاعر ، وأراد أن يبسطها لنا ، فبالأمس كان ذا شعر أسود واليوم شمل الشيب رأسه ، وكان بالأمس يداعب الفتيات ويداعبنه ، أما اليوم أصبحن ينكرنه ولا يعرفنه من جراء ما بدلت فيه الأيام ، وغيرت من ملامحه السنون ، بالأمس عاملته العذارى معاملة شاب يناظرهن فى الشباب ، بكل ما فى هذه المعاملة من ألفة ومودة ، ومرح ومساواة ، وعدم تحرج ، أما الأن فهن يتأدبن فى مخاطبته ويبدين الرزانة أمامه ، ولا يخاطبنه إلا بقولهن : " يا عم زهير " وقوله : " كالخليط " جعل الشباب حين ولّى وفارق ، بمنزلة الخليط المفارق ، والخليط : الصاحب المخالط ، والمزايلة هنا بمعنى المفارقة.

كم كان يرغب فى أن يعود إلى سيرته الأولى معهن ، ذلك ما يشعر به لفظ (إنما) ، ولكنهن سرعان ما يرددنه إلى وعيه ويذكرنه بأنه (عمّهن) من أجل ذلك أعلن فى

١- ديوان زهير (ط بيروت) ١٩٧١ / ٤٦ / ٤٧ و ط الأعلم الشنتمرى ق ٣ ص ٤٥ / ٤٦

مرارة قوية فى بداية أبياته أن قلبه قد صحا عن سلمى ، وكأن فترة حبها السابق ، لم تكن الا سكره أو غيبوبة أفاق منها الآن ، وعاد إلى كامل صحوه ، ولقد أكد هذا الادعاء بقوله : (**وأقْصَرَ باطلُه**) ، فكل ما كان فيه فى شبابه من أمور الحب وغوايات الصبا والمتعة قد كف عنه الآن .

وكأنه يقول لها : كففت عما عهدتنى عليه من الصبا والباطل ، لما ذهب شبابى ووعظنى شيبى ، وسددت على معادل كنت أعدل فيها من الباطل (**والمعادل جمع معدل ، وهو كل ما عدل فيه عن القصد**) أى أن معادله التى كان يعدل فيها عن قصد السبيل سددت عليه ، فرجع إلى طريق الحق والصواب ، وسوى هنا بمعنى (**عن**) ، وهى متعلقة بالمعادل ، والتقدير : سددت على معادل الصبا وجوره عن قصد السبيل .

لم يكتف زهير بذلك ، ولكنه يزيد ادعاءه توكيدا باستعارته النادرة الغريبة الطريفة فى قوله : (**وعُرِّى أفراسُ الصِّبا ورواحله**) ، فقد أراد على طريقته الخاصة أن يعبر عن كف قلبه عن حب سلمى ، فذهب يتخيل ، وبعد خياله فإذا هو يتصور أسباب حبه وصبوته التى كان دائما يلزمها أفراسا ورواحل يركبها إلى صاحبته ، وكان طريقه اليها مشغولا دائما بهذه الرواحل والأفراس ، وقد انتهى اليوم كل شىء ، فقد انصرف عن سلمى وحبها ، ولم تعد تشغله أسباب صبوته القديمة .

وبمعنى أخر : فقد جعل للصبا خيولا ، وإبلا وركائب (**على سبيل الاستعارة المكنية بلغة البلاغين**) كان يركبها اليه ، أما الآن فقد عريت هذه الخيول والإبل ، إلا أن سروجها ، ورحالها طرحت عنها ، وبقيت عارية ظهورها لا تركب ، وليس الأمر خاصا بالأفراس ، إنه لم يعد يذهب الى متع الصبا تلك على حصان ، ولا على جمل ، انه يسلك الآن صراطا مستقيما ، بعد أن فقد قوة الشباب وجلده، انه يؤكد ذلك عندما نراه يكرر كلمة (**أقصر**) مرتين فى بيتين متواليين ، أقصر عن ماذا ؟؟ ، أقصر عن كثير مما حدث ، إنها أمور كثيرة قد حدثت لا يليق ذكرها الآن مع جلال الشيخوخة ، لا يعلمها سوى " **سلمى** " .

إنه الرمز الخفيف الذى لا يخلو من تهكم على نفسه ، ولا يخلو من لوعة على مافات ، وبكاء على ما انصرم وانقضى من ملذات الشباب ، إنه الرمز بما يوحى به ، ذلك الذى يربض وراء قوله : " **عما** " ، ولنا أن نتخيل ونطلق عنان الخيال والتصور والتوقع لما يمكن أن يحدث بين زهير وسلمى أو بينه وبين غيرها .

ويتطرق الذهن إلى سؤال مهم ، وهو : أين مكان الاستعارة بين هذا كله ؟ إنها فى المقدمة شحنة عاطفية تتركز فى بداية الأبيات ، وتتبلور فى شىء من التعقيد

والغرابة ، والخصوصية الطريفة لتوائم حركة النفس عندما يبدأ الشاعر في الحديث عما أصابه بحيث أضحت الاستعارة في الأبيات تمثل قمة هرمية بالغة التركيز ، تتلاقى متألفة متحدة متناسقة مع ما جاء بعدها من تفصيلات بحيث نحس أن الشاعر عبر عن مراده بأقصى ما يمكن التعبير عنه من صور ومشاهد عن طريق الاستعارة التى استطاعت بدورها كما قلنا أن ترتبط بسياقها لتعبر عن الموقف العام للشاعر ، إن الذى حدد إمكانات هذه الاستعارة هو سياقها ، ولعل خير محاولة لنفهم المعنى فى الصورة – أى صورة – هى محاولة (ايفور ريتشاردز) حين قال :

" ان معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانات تغذى وتتغذى بإمكانات أخرى " (١)

ومن قبله أعلن عبد القاهر فى صراحة قائلا : **" إن فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته "** (٢) وهذا معناه أن الشاعر هنا يستخدم الاستعارة لدلالات معينة بحيث تتجاوز الاستعارة الدلالات الموجودة فى اللغة الحرفية ، ولولا ذلك لما كانت حاجة الشاعر إليها ، ولما تجشم الشعراء مشقة الاستعارة للعبارة عما يحسون .

الاستعارة هنا استخدمها زهير بنية ومفتاحا مهما لشعره ، عن طريقه ندخل إلى شعاب نفسه وما تحمله بين طياتها ، لقد استخدم الشاعر تعرية الأفراس سبيلا إلى ترك ملاهى الصبا وشقاوة الشباب .

إن ذلك أكسب المشبه به بعدا شعوريا وانفعاليا ، اتصل بنفسه وبأعماقه ، ولولا أن ثمة صلة شعورية أصلا بين المستعار والمستعار له لما عثرنا على أدنى دلالة للاستعارة ، ان هذا لم يكن ليحدث لولا نضوج خيال الشاعر واكتماله ، وتبعا لذلك أضحت الاستعارة عنده وسيلة من وسائل الإدراك الجمالى ، يستخدمها عن هدف وقصد ، لا يستخدمها تحسينا للأسلوب أو تزويقا له فحسب ، انه يأخذها من النيق البعيد ، لذلك فالهدف إليها والقصد متعمد ، لم تكن قريبة سهلة المنال، ومع بعد تصور الشاعر وغرابة استعارته يستوقف المتذوق لها مشاعره ، ليحاول تأملها وتخيلها ، كما استوقف زهير نفسه أمام استعارته يعبر بها عن معانيه النفسية ، ويحكم الربط بين طرفيها ، فإذا بنا بعد فترة تأمل وتخيل نحس بعذوبتها ، ونشعر مع هذه العذوبة بان الشاعر قد تأنى وعانى فى سبيل إبداعها ، ولم تكن مزّورّة عن طبعه ، أو مالت عن فطرته .

لذلك فلا نعتقد أن زهيرًا اندفع مع سجيته بالقدر الذى تدخلت فيه إرادته التى صقلت

١- مبادىء النقد الأدبى

٢- الدلائل / ١٠٠

صوره وتعهدتها ، فافتن فى التصرف فيها ، وصياغتها ، وعلى ذلك نستطيع القول بأن زهيرا لم يختر الاستعارة عبثا ، وإنما تحسس مواقعها فى النفس ٠

وبمعنى آخر : إنها الإرادة المحفوفة بالفن والموهبة الممتزجة بالطبع والتربية الأدبية التى تربى عليها منذ النشأة ، ان ذلك يبدو جليا لنا فى أن مثل هذه الاستعارة السابقة وغيرها لا يمكن أن تتصور مجزأة مفككة ، أى أننا لا نستطيع أن نحلها الى أجزائها التى تألفت منها ، إننا إذا فعلنا ذلك فقد أفقدناها قيمتها الفنية ، ان مخيلة الشاعر بنتها دفعة واحدة ، ولم يكن إبداعها خاضعا لمرحلتين متباينتين ، لذلك فطرفاها متداخلان ، وهذا ما ذهب إليه شيخ البلاغة عبد القاهر حينما قال – وحسبما ذكرنا فى السابق – ان الاستعارة أحيانا لا يمكن حلها إلى أجزائها التى تكونت منها ، وضرب باستعارة زهير السابقة مثلا على ما قال ، وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة يفيدنا بأن هناك أنواعا من النسب والألفاظ لا يعين على تحقيقها والتأليف فيما بينها الا ما يتوافر فى الشاعر أو الأديب من صدق الرؤية ، وصحة الإدراك ، ونفاذ التأمل ، ولولا أن شاعرنا تأمل أعماق نفسه واغترف منها لما استطعنا أن نستمتع معه بهذا الخيال الجميل ، إننا إذا قرأنا أبيات زهير نلحظ الفرق الشاسع والبعيد مثلا بين صحوة القلب عن ذكر سلمى عند " زهير " وصحوة القلب عند ذكر " ام عمرو " عند " أوس " ، يقول أوس عن صحوة قلبه التى ارتضاها :

صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سُكْرِهِ فَتَأَمَّلا : وَكَانَ بِذِكْرَى أُمِّ عَمْرٍو مُوَكَّلا

والبيت يشهد باستعارة زهير لتركيب لغوى بما يحمل من أسلوب بيانى من" أوس" ، ولكن ثمة فارقا بين الصورة البيانية فى داخل بيت زهير ، وبينها فى بيت أوس ، إنه الفرق فى الجهد ، وعمق الشعور ، لذ إننا لا نغلو إذا قلنا : إن زهيرا كان شاعرا مصورا ، وأن التصوير أساس فنه ، إن عقله إذ يلتقط المشابهات ، ليس آلة فوتوغرافية ، إنما هو آلة خالقة ، تفكر فى الأشياء من خلال أشياء أخرى ، فتنعقد مشابهات ومشاكلات لا تلبث أن تتمثل فيما يقع تحت حسها أطيافا تتراءى واضحة مشعور بها٠

وها هو ذا " زهير " يتحدث عن معلقته عن الحرب ومساونها ، تلك التى نشبت بين " عبس " و " ذبيان " ، قبل الصلح ، قائلا :

وَمَا الحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ : وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً : وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا : وَتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ : كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

.... : ....

رَعَوْا ظِمْأَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرَدُوا : غِمَارًا تَفَرَّى بِالسِّلَاحِ وَبِالدَّمِ

فَقَضَّوْا مَنَايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا : إِلَى كَلَأٍ مُسْتَوْبَلٍ مُتَوَخَّـــــمِ (١)

ولعلنا واجدون فى هذه الأبيات ، كيف ازدحمت الاستعارات عند " زهير " وكلها صور مادية ، وهى ليست متراكمة ، وإنما هو يعمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها ، وتفاريعها ، و كأنه يبحثها ويحققها ، إن هذا كله لا يلفتنا لأول وهلة ، وإنما الذى يلفتنا تلك الصور الغريبة القريبة التى صور فيها الحرب تطول ، وتدمر ، وتخرب ، وذلك من خلال أبيات قليلة ، مركزة المعانى ، مكثفة الصور ٠

وهذه الأبيات هى الأخرى تمثل جزءا من النزعة البيانية التى اتسم بها اتجاه زهير ومدرسته ، إنها من معلقته التى نظمها على أثر الحرب التى دارت رحاها كما قلنا بين عبس وذبيان ، والتى يمدح فيها الحارث بن عوف بن أبى حارثة ، وهرم بن سنان المريين ، ويذكر سعيهما بالصلح بين عبس وذبيان ٠ (٢) وفيها يحذر الفريقين من شر الخيانة واضمار الحرب ، وقد توسع فى وصفها ، وبيان نتائجها المشئومة ، ولكن ماذا عن الاستعارات فى الأبيات ، وماذا عن علاقتها بذلك كله ؟

١- معلقات الزوزنى / معلقة زهير / ١١٢ / ١١٣ ـ ١١٧
والأعلم الشنتمرى (ط دار الآفاق) بيروت / ١٨
والمرجّم : الذى يرجم فيه بالظنون ، وتبعثوها : تهيجوها ـ وتَضْرِ : من ضرى الأسد إذا تهيأ للفريسة
- وأضرِى : درب وعود ـ وثِفَال الرحى : جلدة أو فراش يبسط تحت الرحى ليقع عليه الطحين
- واللقاح : واللقح حمل الولد ـ والكِشاف : أن تلقح النعجة مرتين ، أو تحمل كل عام وذلك أردأ النتاج ـ والاتئام : أن تلد الأنثى توأمين ، وامرأة متئم اذا كان دأبها كذلك
- وقضّوا : من قضيت الشىء وقضيته اذا أقمته ـ وأحمر عاد : أراد به أحمر ثمود وهو قدّار بن سالف عاقر الناقة ـ والظمء : ما بين الشربتين ـ والغمار : من الغمرة وهو أعظم شأنهم
- وتفرّى : تشقق عليهم بالسلاح وبالدم
ويروى البيت : (رَعَوْا ظِمأهم ....) فى المعلقات على خلاف شعر زهير فى رواية (الأعلم الشنتمرى) :

رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظِمْئِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا : غِمَارًا تَفَرَّى بِالسِّلَاحِ وَبِالدَّمِ

وهو مثل ضربه لرمهم أمرهم ، ثم وقوعهم فى الحرب

٢- راجع التفصيلات فى (شعر زهير) صنعة الأعلم الشنتمرى / بتحقيق د٠ فخر الدين قباوة منشورات دار الآفاق بيروت / ص ٨ قصيدة ١

الاستعارات هنا تتلاحق ، وتصنع بطريقة خاصة بارعة تؤكد نجاح الشاعر فى تجسيم صورة الحرب ، وإظهارها بمظهر منفّر .

وإن دعوة زهير إلى السلام فى هذه الأبيات ، لا شك فى إنها اتجاه أخلاقى عرف عنه ، وإن هذا الطابع الأخلاقى الذى اتصف به زهير ، وأخذ يدعو إليه واضح بيّن فى هذه الأبيات من ناحيتين : **الأولى** : دعوته إلى نبذ الحروب ومحاولته تشويه صورتها ، وبث الفزع والرعب من نتائجها ، **والثانية** : الدعوة إلى السلام ، وإظهار مدى ما سيتمتع به الفريقان لو أنهم استجابوا الى هذه الدعوة التى تؤمن لهم حياة الاستقرار ودرء الفتن .

هذه الدعوة المتصفة بالخلق الإنسانى لا بد أن يشوبها نوع من التامل والتفكير ، فسوءات الحرب ، ومزايا السلام ، لا يفطن إليها الا إنسان متأمل مفكر ، وخاصة فى وقت كانت دواعى الحرب أقوى من أن تجعل إنسانا يفكر فى السلام ، والتفكير فى هذه الأبيات لا يأخذ طابعا فلسفيا عقليا بحتا ، إنما يتجه الى الشعور والصور ، والخيال لينتزع منها ما يواكب هذا التفكير ، وذاك التأمل ، وما الذى يؤكد ويوضح هذا التفكير ، ويواكب هذه التأملات التى يقوم فيها الخيال بدور عميق سوى الاستعارة ، تتصل بالمعنى اتصالا مباشرا ، وتصبح مرآة رائعة جميلة لا معة له .

فالأحداث العامة تتغير ، وتتغير طبيعة التفكير فيها حين تخرج إلى عالم الشعر ، لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التى تتكون منها القصيدة ، عنصر يخضع مثل غيره من العناصر لقوانين الشعر التى هى أولا **قوانين جمالية** ، ولكى تتحول الأحداث العامة الى شعر ينبغى لها أن تصبح رمزا لموقف انسانى دائم (١)

ونعود فنقول :
الحقيقة أنها لم تكن استعارة واحدة ، بل عدة استعارات لجأ اليها الشاعر بكل طاقاته التأملية والإبداعية والتخييلية موحدا بينها لتؤلف لحمة مستمرة تميز شخصيته الشعورية واللاشعورية ، مما يوحى بما فى داخل الشاعر من صراعات باطنية مندمجة فى بنيته العقلية .

إنها مجموعة من الصور الاستعارية تحتاج الى تأمل شديد ، ومحاولة لفهم مرماها ، مما يبرهن على مبلغ الجهد والتأنى الذين بذلهما زهير من حيث الإغراب والتصوير ليصل إلى ما يهدف إليه كما ذكرت من إشاعة كراهية الحرب ، ودفع المتحاربين الى الصلح ، من أجل ذلك نراه يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكنه من براعة ، وقدرة ، ويبذل فى سبيلها كل جهده ، وصنعته حتى إنه ليجعلنا نصدق القدماء عندما يقولون : انه كان يمكث فى عمل القصيدة حولا كاملا .

---

١ ـ الدكتور محمد مصطفى بدوى / الموضوع فى الشعر / ص ١١

يقول زهير للمتقاتلين : ليست الحرب إلا ما عهدتموه ، وجربتموه وما رستم كراهتها ، وما هذا الذى أقوله بحديث مرجم ، يرجم فيه بالظنون ، لأن هذا هو ما شهدت عليه الشواهد الصادقة من التجارب ، وليس من أحكام الظنون، ولكى يحثهم زهير على التمسك بالصلح ، ويعلمهم سوء العاقبة للحرب ، استعار لشدتها ، وضراوتها النار ، تلك التى اذا حملوها على شدة الضرى زاد لهيبها واستعارها مما تكون عاقبته الذم والخسران.

وبتعبير أخر يقول : إنكم اذا أوقدتم نار الحرب ذممتم ، ومتى أثرتموها ثارت ، وهيجتموها هاجت ، وفى هذا حث للمتخاصمين على التمسك بالصلح ، وبيان سوء عاقبة إيقاد نار الحرب .

إن زهيرا لم يقف عند حدود هذه الاستعارة التقليدية لذم الحرب ، بل جعلها مدخلا لتصوير أعمق ، واستعارات أبعد خيالا ، فبدأ أولا بتشبيه طريف دال حيث جعل افناء الحرب اياهم بمنزلة طحن الرحى الحب ، ومع ما فى هذا التشبيه من بساطة البيئة التى استقى منها صورته ، فانه يحمل من مظاهر القوة ، والعنف ما يلائم فعل الحرب فى المتحاربين ، أو فيما نراه من الطحن الذى يحول الحب إلى قطع متكسرة ، بل الى ذرات متطايرة هنا وهناك ، ولم يقف الأمر عند هذا وحسب بل انه أورد قوله : (بِثِفَالِها) ، وهو من تمام الصورة وقوتها ، إذ إنه صوّر الرحى فى حال عمل واستعداد ، فالثفال ، وهى الخرقة أو الجلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الطحين مختصة بتلك الحالة ، لأن الثفال لا يبسط إلا عند الطحن .

بعد ذلك تطالعنا استعارة أخرى ، فهذه الحرب تلقح فى السنة مرتين ، وتلد توأمى شئوم ، إنه يجعل صنوف الشر تتولد من تلك الحروب بمنزلة الأولاد الناشئة من الأمهات ، ثم يبدو لنا عمق التصوير ، وبعد الخيال ، وطرافته عندما يبالغ فى وصف الحرب باستتباع الشرشينين :
أحدهما : جعل إياها لا قحة كِشَافًا ، والأخر : اتآمها ، ومعنى ذلك أن ما يولد من أبناء فى أثناء تلك الحرب ، كل واحد منهم يضاهى فى الشؤم عاقر الناقة ، ثم ان الحرب ترضعهم وتفطمهم ، أى تكون ولادتهم ونشوؤهم فى الحروب فيصبحون مشائيم على آبائهم ن أى يصبح هؤلاء الأولاد غلمان شؤم وشر ، انها صورة لم يألفها الشعر الجاهلى من قبل .

<u>وماذا قال عن نتائج الحرب أيضا ؟</u>

إنها تغلّ لكم ضروباً من الغلات لا تكون كغلة قرى أهل العراق المربحة ، إنها غلّة فيها الموت والهلاك ، اى أن المنافع المتولدة من هذه الحروب التى استعار لنتائجها (الغَلاَّت) تربى على المنافع المتولدة عن غلات هذه القرى ، كل هذا حث منه إياهم

على الاعتصام بحبل الصلح ، وزجر عن الغدر بإيقاد نار الحرب في صدورهم باستمرار .

ولعله أراد أيضا بقوله : (**فتغلّ لكم**) أن هذه الحرب تغل لكم من الديّات بدماء قتلاكم ، ما لا تغل قرى بالعراق ، وهى تغل الحب بالقفيز أو تقدر بالدرهم ، وإنما كان هذا كله منه تهكما واستهزاءً بهم ، وحفزا لهم كي يعتصموا بحبل الصلح .

ولم يكتف زهير بهذه الصورة البعيدة القريبة فى أن لبيان العواقب الوخيمة للحرب ، لكنه لجأ الى نوع من الاستعارة أكثر تعقيدا ، حيث شبه كف القوم عن القتال ، وإقلاعهم عن النزال مدة معلومة للاشتغال بالاستعداد له ، شبه ذلك برعى الإبل مدة معلومة ، ثم شبه معاودتهم وقائع الحرب مرة أخرى بورود الإبل المياه الكثيرة إذا حل الظمأ بعد الرعى (**وقد ضرب الظِّمْ ء مثلا لما كانوا فيه من ترك الحرب**) ، أى أنه جعل استعدادهم للحرب أولا ، ثم خوضهم غمراتها ، ثم إقلاعهم عنها زمانا ، ثم خوضهم اياها مرة أخرى بمنزلة رعى الابل أولا ، ثم إيرادها موارد الماء ، ثم إصدارها لترعى مرة أخرى ، وهكذا يشبه تلك الحال بهذه ، إلا أن هذه الإبل عندما تعود لترعى ، لا ترعى إلا الكلأ الوخيم المستوبل ، أى سيء العاقبة الذى لا يستمرأ ، وهو مثل يضربه لإصدارهم وعودهم إلى كلأ وبيل أى الى حرب كريهة منفرة قاتلة ، أما إذا وردت الماء لم تجد إلا المياه التى تسيل بالدم والرماح ، فالحرب بمنزلة الغمار ، أى الماء الكثير ، ولكنها تنشق عنهم باستعمال السلاح وسفك الدماء ، وهو مثل يضربه لشدة الحرب وعنفها .

إنها صورة غريبة مركبة تصور حالا بأخرى ، لذلك فنحن أمام نوع فريد من أنواع الاستعارة عزيز وجوده فى الشعر الجاهلى ، إنها الاستعارة التمثيلية (**أو المجاز المركب**) التى يؤخذ المعنى فيها من متعدد ، وهى أبعد منالا وأعز مطلبا من غيرها ، وإن مثل هذه الاستعارات لا تصدر إلا عن تأمل وحدس راقٍ وتفكير عميق ، وهذا التفكير كما قلنا فى البداية لا يأخذ طابعا عقليا بحتا، وإنما يختلط بالشعور ، وبالخيال ، وبإعمال النفس ، وعندما يختلط هذا التفكير بالانفعال والإحساس تتولد الاستعارة ، ويحكمها طابعان ، طابع عقلى وآخر شعورى ، الأول هو التحكيك والصنعة ، والثانى هو الطبع والشاعرية الموهوبة ، لذا فصنعة زهير فى هذه الاستعارات صنعة مطبوعة ، أجهد نفسه فى حبكها ، وفى نسجها وسبكها ، حتى إننا لا نستطيع إلا أن نقول : إننا أمام زهير شاعر الجمال وشاعر الحقيقة ، إن هذه النزعة العقلية والأخلاقية التى اختلطت بالنزعة البيانية ، أو بعبارة أخرى التى لم تجد للتعبير عنها تعبيرا واضحا مفهوما مؤثرا سوى الاستعارة التى يرسم من خلالها طريق الفضيلة ، إنما تصور مثلا جيدا من أمثلة الشعر الجاهلى عندما انتهى الى صورة رفيعة للخير والحق والجمال ، وهل يمكن أن نتصور زهيرا محققا لهذه البراعة التى ظهرت لنا من خلال هذه الصورة الشعرية الناضجة بدون جهد عنيف كان يستنفذ منه آمادا طويلة من الزمن ؟

ولِمَ لا يكون زهير رجلا واقعيا من خلال تلك الصورة الاستعارية ؟ ، والواقعيون يعكسون همومهم وأحاسيسهم على صور الأشياء ، لقد جعل الشاعر صورته الاستعارية جزءا من همومه ، وتعبيرا عن حزنه لما تصنعه الحرب من ويلات ، وبإيجاز لم يجد زهير سوى الاستعارة أعز مطلب للتعبير عن نفسه الجياشة بالسلام ، المحبة للخير وحقن الدماء بين المتخاصمين.

لا أظن أن زهيرا قد قصد إلى هذا كله إلا لأنه جعل الاستعارة وسيطا لبيان هذا التلازم وثيق الصلة بين نفس الشاعر العبقرى وموضوعه ، واستغراق الحال التى يصفها لجماع قلبه ، ان هذا بدون شك يترك أثرا بعيد المدى فى نفوسنا ، ولقد نجح الشاعر بالفعل فى أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة هذه بأقصى ما يمكن التعبير عنه ، وبأعمق ما يمكن استخدامه من صور شعرية ، ولذا غدا شعره وهو على هذه الحال بابا كبيرا من أبواب السعادة ، لنه ما من شىء فى هذه الحياة يسر لذاته أو يحزن لذاته ، وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات ، وتعيرها الأذهان من الصور .

لقد استطاع زهير بحق أن يثبت لنا بهذا الجهد الفني الاستعارى أن الشعر وحده كفيل بأن يبدى لنا الأشياء فى الصورة التى ترضاها خواطرنا ، وتأتى بها أرواحنا ، لأنه بهذه الاستعارات ، وتلك الصور خالع الأجسام على المعاني النفسية ،وخالع الحلل على كل سانحة تمثل بين يديه .

إن هذه الاستعارات وتلكم الصور وسائل اتخذها الشاعر للإخلاص للحقيقة كما تراها نفسه ، وكما تراها كل نفس ، لم يرض زهير بهذه الاستعارات ، وتلك الصور فنة خاصة يتملئها ، ويلتمس مواقع أهوائها العارضة ، فيكون التكلف الممقوت ، ويقل الطبع ، لا ...., إنه يشعر ويفكر بروح العواطف البشرية ، وهو يدافع عن الطبيعة البشرية ، ويصل الأواصر بين الجماعات الإنسانية ، لذا فقد أكد زهير بهذه الاستعارات أن الشعر توكيد للحياة ، حتى يعود آبدها مستقرا ، وعارضها مقيما ، وحتى تكون النفوس مستريحة بعد القلق محوطة بالوفاق والحب والونام ، وهذا جانب مهم من جوانب وظيفة الاستعارة فى الشعر ، ومن هنا فقد استخدم زهير اللغة البيانية استخداما مقصودا ، وهو إذ يجهد نفسه فى سبيل ذلك يؤكد حقيقة مهمة مؤداها أن هذا النوع من العبارة اللغوية لا يتأتى إلا بعد مرور اللغة حقبا طوالا فى أطوار من النمو والاكتمال ، ترسب بها فى النفس قيم خاصة تظل فيها مختزنة ثم تطفو على سطحها وقت الحاجة ، وما مقاييس الصناعة الفنية إلا مجموع ما تفضى إليه التجارب الأدبية ، يجمعها المتأخرون بعد استقرائها فى آثار المتقدمين ، ومن هنا أثبت زهير أن الاستعارة ليست مجرد مظهر خارجى فى الشعر الجاهلي، وإنما لها دلالتها الرمزية والإيحائية ،ومنها نستطيع أن نستشف موقفه من الحياة ، لذلك حققت الاستعارة لديه الإحساس بالعصر ، وعكست روحه السائدة ، وأخلاقه وقيمه ،

ولولا ذلك لما هاجم الحرب وحذر من مصائبها وخطوبها ، بالإضافة إلى أن في ذلك وما يتبعه من أدوات وصور شعرية – وها هوذا المهم – إدراكا من الشاعر للإنسانية وسليقتها ، ومن هنا فان كل قصيدة أو مقطوعة شعرية تفتقر إلى الإحساس بالعصر فهي قصيدة مفتقرة الى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر ، وان هذا الإحساس لن تكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من نسيج الاستعارات والصور والرموز ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، وبين العاطفة والصورة الشعرية.

لقد استطاعت استعارات زهير أن تحقق ذلك كله بفضل قوة الخيال فيها , وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة , وبفضل مقدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنه لهذه التجربة التي أحس بها , لذا ازدادت استعارات زهير وصوره البيانية صلة بنفسه . وإنه من خلال ذلك كله لمتصل ببيئته , لم يكن بعيدا عنها , إن مواد استعاراته وصورة , من الكلأ والنوق , والماء , والنار , والرعي , والغلات , والإصدار , والإيراد , وكلها صور " مادية " محسوسة , من ذلك الوسط الذي ربي حسه وأثر فيه ، انتزعها من صميم البيئة , وأحوال العصر , وقد يكون من أبرز سمات الشعر الجاهلي عامة هذه الخصائص , إلا أن زهيرا وشعراء مدرسته أبرزوا هذه الناحية حتى إنها جذبت نظر النقاد , فوقفوا عندها ,وأخذوا يشخصون بها فنهم , وبمعنى آخر , انها وان كانت من مواد بناء الصورة الجاهلية الاستعارية عامة – على غرار ما سنرى في مباحث الفصول التالية – إلا انها اتخذت على أيدى هؤلاء طابعا متميزا ,فقد رأينا كيف أن " **زهيرا** " صاغها صياغة خاصة , وتصورها تصورا معينا , وأبرزها ابرازا مجسما ومصورا , فيه العمق والحذق ممن لم نشهده بهذا القدر من العناية عند غيره من الشعراء الذين استخدموا المواد نفسها في فنهم الشعري , مما يؤكد لنا صدقه وتفرده في فنه بذاتية لها خصوصيتها , وبمعنى آخر , إن فن زهير البياني لمثل واضح لحركة العقل الفريدة , على مستوى من الشمول والسعة , يسمح للفاحص المدقق بأن يشعر بالانسجام الشامل العميق بين صوره وهو أحد السمات المميزة لحركة الصور الخلاقة , وقد تم الاندماج والتوحد بين أعلى مراتب الارتباط الشامل والكامل ومن هنا استطاعت الاستعارة بحق وصدق أن تخدم قضية السلام التي طالما اعتنقها , وأحبها وعبر عنها زهير حتى في شعره الذي يحكي قصص صيده , فالصائد مخفق باستمرار , أما لأن السهم اخطأ الحيوان , أو لأن الحيوان كان اسرع من الصائد , فاستطاع الهروب (١), وفي هذه دلالة على تعاطف الشاعر مع الحيوان او الطير , تعاطفا يبرز في وضوح نزوعه الفعلي إلى السلام , والتغني بحقن الدماء بين المتقاتلين , بما يشهد بصدقه فيما مر بنا من صور

١-انظر حديثه عن الصيد في المعلقة نفسها

حققت الغرض نفسه , وهكذا نرى زهيرا يطور فن الشعري دوما , ويحاول أن يستفيد من التقاليد الفنية التي سبقته سواء كان ذلك مما استقاه من أوس استاذه أو مما سمعه من غيره .
إننا نزداد تأكيدا واقتناعا بأن زهيرا شاعر الاستعارة حقا عندما نطالعه من خلال تلك الأبيات الأخرى من قصيدة يمدح فيها " **سنان بن حارثة المري**" الذي يقول في قومه:

إِذَا فَزِعوا طَارُوا إلى مُسْتَغِيثِهِمْ : طِوَالَ الرِّمَاحِ لا ضِعَافٌ ولا عُــزْل

بِخَيْلٍ عَليْهَا جِنَّـــةٌ عَبْقَرِيَّـــةٌ : جَديرونَ يَوْمًا أَنْ يَنَالُوا فَيَسْـــتَعْلُوا

وإنْ يُقْتَلُوا فَيُشْتَفَي بِدِمَائِـــهِمْ : وَكانُوا قَدِيمًا مِنْ مَنَايَاهُمُ القَتْــــلُ.

عَلَيْهَا أُسُودٌ ضَارِيَاتٌ لَبُوسُهُـــم : سَوَابِغُ بِيضٍ , لا تُخَرِّقُهَا النَّبْــــلُ

إِذَا لَقِحَتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِــــرَّةٌ : ضَرُوسٌ تُهِرُّ النَّاسَ أَنْيَابُهَا عُصْــلُ

قُضَاعِيَّةٌ , أَوْ أُخْتُهَا , مُضَـــرِيَّةٌ : يُحَرَّقُ فِي حَافَاتِها , الحَطَبُ الجَـزْلُ

تَجِدْهُم عَلَى مَا خُيِّلَتْ ،هُمْ إِزَاءَهَا : وإنْ أَفْسَدَ المَالَ الجَمَــاعَاتُ والأَزْلُ

يَحُشُّونَها بالمَشْــرَفِيَّةِ والقَنَـــا : وفِتْيانِ صِدْقٍ ,لا ضِعَـــافٌ وَلا نُكُلُ

تِهَامُونَ , نَجْدِيُّونَ , كَيْدًا وَنُجْعَةً : لِكُلِّ الناسِ مِنْ وَقَائِعِهِمْ سَجْلُ (١).

---

١ - شعر زهير (صنعه الأعلم الشنتمري) / ص٣٤/٣٦/٣٧.
واذا فزعوا : أي أغاثوا مستصرخا مستغيثا بهم . وقوله : طوال الرماح . كني يطول الرماح عن شدة بأسهم . لان الرمح الطويل الكامل.لا يكاد يستعمله الا كامل الخلق شديد القوة . والعزل : جمع أعزل . وهو الذي لا سلاح له .
عليها جنة : أي عليها رجال . مثل الجن في الخبث . والدهاء . والنفوذ فيما حاولوا – وعبقر: أرض . إذا أرادت العرب المبالغة في وصف شيء قالت : هو عبقري – وجديرون : اي خليقون مستحقون لأن ينالوا ما طلبوا . ومعني يستعلوا : يظفرون ويعلوا على العدو .
وقوله : فيتشفى بدمائهم اي هم أشراف فإذا قتلوا رضي القاتل بهم وشفي نفسه بدمائهم . ورأي انه قد أدرك ثاره بهم . وقوله : من مناياهم القتل : أي هم أهل حروب . فلا يموتون في فرشهم حتف أنوفهم .
عليها اسود : يعنى على الخيل الرجال كالاسود الضاريات . واللبوس ما يلبسه الانسان . وهو فعول في تأويل مفعول واراد به الدروع . والسوابغ الكاملة واراد بالبيض أنها صقيلة لم تصدأ .
وقوله :" اذا لقحت حرب " . أي " حملت " .اي اشتدت وقويت . وضرب اللقاح مثلا لكمالها وشدتها . والعوان : الحرب التي ليست بأولى وهي التي قوتل فيها أكثر من مرة . والضروس العضوض سيئة الخلق .وقوله تهر

= الناس : أي تصيّرهم يهرّونها . أي يكرهونها . يُقال هررت الشئ إذا كرهته . والعصل : السكالحة المعوجة . وضربها مثلا لقدم الحرب لأن ناب البعير إنما يعصل إذا اسن .

وقوله : قضاعيّة : نسب الحرب إلى مضاعة – والجزْل : ما غلظ من الحطب . يقول : هي حرب شديدة بمنزلة النار الموقدة بالجزل لا بالرقيق من الحطب .

وقوله : تجدهم على ما خيلت : أي الذين يقومون بها .أي تجدهم مديريها والسانين لها . يقال : هو إزاء مال . إذا كان يديره ويحسن القيام والسانين لها . يقال : هو ازاء مال . إذا كان يديره ويحسن القيام عليه . ونصب إزاءها على خبر تجدهم . اي المفعول الثاني .

وقوله :" وأن أفسد المال الجماعات والأزل " . يقول : إن حبس الناس أموالهم ولم يسر حوها . وجدتهم ينحرون وإذا اشتد أمر الناس حتى يبلغ الضيق مبلغه ، وجدتهم يسوسون . ويقومون بالأمر . وإنما أراد بالجماعات : أن يجتمعوا في مكان واحد من أجل الحرب . ولا تخرج إبلهم للرعي فتنحر . وذلك فساد المال وإهلاكه . و" الأزْل " : أن يحبس المال ولا يرسل للرعي . والمال عند العرب " الإبل" .

والمشرفية : السيوف والنِّكل : الجبناء . واحدهم ناكل .وحقيقة الراجع عن قِرْنه جُبنا . يقال : نكل عن الشئ . رجع عنه . ومعنى يحشّونها : يوقدونها . هذا مثل . يريد يقوون الحرب ويهيجونها كما تحشّ النار وتقوى .

وقوله : تهامون نجديون : أي يأتون تهامة ونجدا غازين أو منتجعين ولا يمنعهم بعد المكان عن ذلك لعزتهم وبعد هممهم . و" النجعة " طلب الرعي .والسّجْل : النصيب . واصلها للدلو مملوءة ماء فضربت مثلا في العطاء والنصيب من كل شئ . أي أن وقائعهم مقسومة بين اهل تهامة وأهل نجد فتُصيبون من هولاء واولئك .

هذه الابيات لوحة شعرية أخرى ، تقوم فيها الاستعارات بدورها فى رسم صورة القوم في حروبهم ، ومواقفهم ممن يستغيث بهم عند الكروب والشدائد ، فهم يسرعون لنجدة المستغيث وقت طلب منهم ذلك ، وللعبارة عن ذلك يستعير لسرعتهم الطيران على سبيل الاستعارة المكنية ، فكأنهم – عن غوث الملهوف – الطير مسرعة الى وجهتها ، ثم انهم فوق خيولهم جنة فى الدهاء والنفوذ فيما حاولوا ، ثم تلتحم الاستعارتان مع صورة كنائية أخرى تشير الى أنهم كرماء ، أشراف ، فاذا قتلوا رضى القاتل بهم ، وشفى نفسه بدمائهم ، ورأى أنه قد أدرك ثأره بهم ٠ ثم انهم أهل حرب لا يموتون على فرشهم حتف أنوفهم ، والشاعر لا يكتفى بهذا وحسب ، بل أنه يطالعنا باستعارة تقليدية شاعت بين شعراء الجاهلية لها دلالتها ، وهى تشبيههم بالأسود على سبيل الاستعارة التصريحية ، إشارة إلى جرأتهم وانهم لا يغلبون ، ولكى تكتمل الصورة ، صورة الأسود ، قال : لبوسهم سوابغ بيض ، أى أنهم يلبسون الدروع البيض الصقيلة التى لم تصدأ ، لذا فلن تستطيع النبال اختراقها لمتانتها ، وقد شملتهم هذه الدروع متينة النسج بما لا يسمح لأحد أن ينال منهم ٠

بعد ذلك ينتقل الشاعر الى وصف حروبهم ، فهى شديدة قوية كقوتهم ، قديمة ليست بأولى ، فقد قوتل فيها مرة بعد مرة ، إنها حرب **تهر الناس** ، أى تجعلهم يكرهونها ، وهو اذ يطالعنا بهذه الأوصاف ، لا يطالعنا بها مجردة هكذا ، وانما يعرض لنا الحرب مجسمة فى صورة ناقة لا قح : أى حامل ، وكأن الحرب تتوالد وتصير إلى حرب أخرى ، ذلك لبيان وتكثيف شدتها ، وفظاعتها وكأنها لا تقف عند حد من الشر والضر ، ثم إن الناقة التى استعيرت للحرب على سبيل الاستعارة المكنية لا تتصف بصفة واحدة ، فهى ضروس عَضوض سيئة الخلق ، أنيابها كالحة معوجة ، وهذا ما يعنيه بالأنياب العصل ، لأن ناب البعير إنما يعصل إذا أسن ، وهو بمثابة مثل لقوة الحرب وقدمها ٠

إن الشاعر لا يكتفى بذلك ، ولكن تلوح لنا فى مخيلتة صورة أخرى لهذه الحرب التى يخوضها أولئك اللقوم ، إنها نار حامية ، والشاعر لا يقول لنا : إنها نار حامية دفعة واحدة ، وإنما يخفى اللفظ المستعار ، ويذكر من لوازمه ما يشير إليه ، يذكر الحث ، والاحراق ، والحطب الجزل ، والحطب اذ يأتى به لتكتمل الصورة ، صورة النار ، يستعيره ايضا للاجسام التى ستصطلى بنيران هذه الحرب ، ولكى يخرج الشاعر هذه الاستعارة عن حدود التقليد ، فلطالما استعيرت النار للحرب عند كثير من الشعراء ، فقد ألبسها ثوبا جديدا ، إذ إنه أردفها بوصفها بأنها قضاعية ، أو مضرية ، أى أنها نيران لها ما لها من صفة القوة لهؤلاء القساة العتاة ، انها حرب خاصة بهم ، انها كنار ليست كنار حروب غيرهم ، وحرب ليست كغيرها مما تعود الناس أن يروه من حروب ٠

وبم تُوقد هذه النيران ؟

إن أدوات ايقادها سيوف ورماح يحملها فتيان صدق ، ليسوا ضعافا أو جبناء ، فالحرب دأبهم وديدنهم ، لقد تعودوا أن يأتوا تهامة ونجدا غازين يكيدون لعدوهم أو منتجعين يقصدون الكلأ والمراعى ، ولا يمنعهم بعد المكان عن ذلك ، لعزتهم ، وبعد هممهم ، أى أن وقائعهم مقسومة بين أهل تهامة ، وأهل نجد ، يصيبون من هؤلاء مرة ، ومن هؤلاء مرة ٠

إن صورة النار هنا قد اكتملت ، بما يكمل أيضا صورة الحرب العنيفة ، فهى لا تبقى ولا تذر ، إذا ما شبت واستعرت وامتدت حواليها ، واتسع نطاقها هنا وهناك ، وبمعنى أخر : لقد اكتملت صورة القوة والغلبة والعنف ، صورة الشجاعة والبطش ، إنها حرب شاملة ، دائرتها متسعة ، عددها متوفرة ، أصحابها جاهزون جرينون ، أعدوا للحرب ، فمناياهم القتل ، أى هم أهل حروب ، فلا يموتون على فرشهم حتف أنوفهم ٠

لقد نجح الشاعر بوساطة الاستعارة هنا فى إحداث معادلتين متكافئتين ، فبمقدار ما لهؤلاء المحاربين من قومه من قوة وغلبة وسلطان وهيمنة بقدر ما لحروبهم من تدمير وتخريب ، إنها تتخذ من ضحاياها حطبا لنارها٠

لقد أسهمت الاستعارة إسهاما كاملا فى دعم تصور الشاعر ، وعاونت على تمثله خياله ، وتآزرت مع الصور الحقيقية فى تجهيز المعنى ليصبح مقبولا متفرع المعالم والشعب ، هذه الكثرة إذن من الصور والاستعارات لا شك أنها مقصودة متعمدة ، وجدت لتؤدى وظيفتها فى إبراز المعنى وتوكيده وايضاحه بكثافة وعمق ، بحيث أضحت جزءا من الموقف ، لا لمجرد التزويق أو التنميق ، إنها لهدف ومغزى ، هدفها ومغزاها لا ينفصلان عن موقف الشاعر وانطباعه النفسى إزاء قوة هؤلاء القوم ٠

إن مدرسة زهير لا تمثل بذلك ظاهرة فنية ، ولكنها كما أعتقد أولى المدارس الفنية تأثيرا فى نقل الشعر العربى من مرحلة التلقائية والطبع العفوى إلى مرحلة الخلق القائم على الإدراك والفهم لوسائل التحبير الفنى ، لقد كان زهير أستاذ هذا المنهج ، وكأنى به كان الثمرة النهائية للجهود الفنية التى أودعها الجاهليون أشعارهم كما سبق القول ، وكما ألح عليه الدكتور سيد حنفى ٠

ولعل من خصائص " زهير " البيانية التى امتاز بها فنه ، تلك الصنعة التى فطن

اليها أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، عندما قال : " **إن زهيرا كان لا يعاظل الكلام** " (١) ، يقول قدامه : وسألت " **أحمد بن يحيى** " عن المعاظلة ، فقال : مداخلة الشيء فى الشيء ، يقال ، تعاظل الجرادتان ، وعاظل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر ، وإذا كان الأمر كذلك فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام إذا ركب فيما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه ، وبقى النكير انما هو أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به (٢) ، ثم يقول قدامة :
وما أعرف المعاظلة الا فاحش الاستعارة ، ويستشهد قدامة بقول أوس بن حجر : (٣)

وَذَاتِ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا : تُصْمِتُ بِالْمَاءِ تَوْلَبًا جَدِعَا

فالتولب ولد الحمار ، وقد أطلقه الشاعر على ولد هذه المرأة التى يتحدث عن فقرها وجوعها ورثاثة هيئتها ، وما عليه ولدها من سوء وضعف ٠

هذا ، ويعلق الدكتور " إبراهيم سلامة " على هذا الفهم " للمعاظلة " فيقول :

" وأما المعاظلة التى عرفها " قدامة " من كلمة عمر رضى الله عنه فى شعر زهير ، فقد فهمها فهما على غير ماقصد قائلها ، وليس بين الكلمتين صلة من تشابه أو جنس ، فالنكير عند قدامة موجه إلى الكلام يدخل بعضه فيما ليس من جنسه ، ومما هو غير لائق به ، إذ إن أساس الائتلاف بين اللفظ والمعنى عند اتحاد الشبه ، واتحاد الجنس " (٤)

ولقد أنكر كل من الأمدى والعسكرى تفسير " قدامة " للمعاظلة " على أنها فاحش الاستعارة ، يقول أبو هلال :

" وهذا غلط من قدامة كبير ، لأن المعاظلة فى أصل الكلام إنما هو ركوب الشيء بعضه بعضا ، وسمى الكلام به اذا لم ينضد نضدا مستويا ، وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض ، وتداخلت أجزاؤه تشبيها بتعاظل الكلاب ، والجراد ، وتسمية القدم

١-نقد الشعر ص ١٧٦ - والشعر والشعراء جـ١ ١٤٣ / ١٤٤ وكل شيء ركب شيئا فقد عاظله ، والمعنى : لم يُحمل بعض الكلام على بعض ، ولم يتكلم بالرجيع من القول ، ولم يكرر اللفظ والمعنى (عن اللسان) ٠ وراجع الشعر والشعراء هامش ١٤٤
٢- نقد الشعر لقدامة ص ١٧٦ / ١٧٧
٣- السابق ص ١٧٦ - والهِدْم : الكساء الرث الخلق - والنواشِر : عرق وعصب باطن الزراع ، والمراد ذراعها وتُصَمِّت : تُسَكِّت - والجَدِع الصغير سيء الغذاء - والمعنى بكى ابنها فلم تجد لبنا فأسكتته بالماء
٤- الدكتور ابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان (ط ٢) / ٣٢٢

بحافر ليس بمداخلة كلام فى كلام ، وإنما هو بعد فى الاستعارة ، ثم إنك لا ترى فى شعر زهير شيئا من هذا الجنس. " (١)

من هذا يتضح لنا أنه ليس معنى المعاظلة فحش الاستعارة ، وعندما نقول : إن زهيرا كان لا يعاظل يعنى أنه كان لا يخلط فى تركيب الجمل ، هذا ما ذهب اليه "أبو هلال" فى قوله السابق ، وجرى فى مجراه الدكتور "ابراهيم سلامة".

ولكنى أقول :
لماذا لا يكون المقصود بالمعاظلة فحش الاستعارة أيضا ، وأن ما ذهب اليه قدامة مذهب صحيح!، فإذا كان طرفا التشبيه بعيدين أو غير متساوقين فيما بينهما ، فان هذا يعد أيضا تداخلا غير مقبول ، أو اتحادا فى الشبه غريبا ، فالشاعر عندما يجمع بين طرفى استعارة دون احكام وحسن تمثل ومناسبة ، فانه حينئذ قد عاظل بما جمع من ألفاظ لا ملاءمة فيما بينها ، اذا ما حاول أن يصوغ منها استعارة أو يبدع صورة ما ، اذن فتداخل الألفاظ بطريقة من التعقيد وعدم المواءمة مما يمكن أن يدخل فى نطاق الاستعارة أيضا ، أو ليس فى عدم وجود تقارب واتقان ومناسبة بين المشبه والمشبه به ، وعدم وجود خيط أو صلة تجمع بين الطرفين مما يمكن أن يعد خلطا فى التركيب لا مبرر له ، واركابا لألفاظ على ألفاظ مما يترتب عليه اركاب معنى على معنى دون هدف أو قصد مبرر ؟ ولعلى أرى اصرار عبد القاهر على تأكيد فكرة المعنى والادعاء فى الاستعارة ، ورفضه مصطلح النقل فيها ، ذلك الذى شاع فى تعريفها ، لعل اصراره على ذلك مما يؤكد لنا أن مجرد النقل معاظلة بالمعنى الذى فسره قدامة ، وفسرناه هنا – **وبمعنى آخر** :

إن عدم ترتيب الألفاظ وتنسيقها مما يعقد المعنى ويزيده غموضا والتباسا ، ويبعده عن صواب الإشارة وسداد القصد ، كذلك الأمر فى طرفى الاستعارة ، فإذا لم يكونا مترتبين وفق حركة النفس ،.وترتيب المعانى فيها ، فإن هذا بدون شك تعاظل .

والأمر أيضا بالنسبة لموقف الاستعارة تجاه الجو العام وملاءمتها لموضوع الحديث وغايته ومرماه ، فإذا لم تكن متسقة ، ومتآزرة ، ومتحدة مع غيرها من الصور بحيث تكون قلقة نابية ، ليست فى مكانها ، فمن حقنا أن نقول أيضا : إن الشاعر قد عاظل ، وتبعا لذلك يمكننا أن نفهم معنى المعاظلة فهما رحبا ، لا يحد بحدود ورسوم المعنى اللغوى الخالص ، وإن هذا الفهم ينبغى أن يتعدى حدود العبارة الحقيقية ، فعملية التركيب والترتيب ودرجة الدقة فى تصوير الموقف ، وربط ذلك كله بمكان الاستعارة من النظم ، وصلتها بما قبلها وما بعدها من صور حقيقية كانت أو مجازية ، كل ذلك يجعلنا نؤكد أن معنى المعاظلة ينسحب أيضا على فاحش الاستعارة ، ومن

١- الصناعتين (ط١) ص ١٢٢ وراجع العقد الفريد (جـ ٥) / ٢٧٠

هنا يجب ألا نواكب قول الدكتور إبراهيم سلامة فيما ذهب اليه مقتفيا أثر الأمدى ، والعسكرى ، وعلينا أن نلتمس الصحة فيما ذهب اليه قدامة ورجحه.

ولم لا ؟ والاستعارة تعيد تنظيم علاقة الانسان بالأشياء ، وعلاقة الأشياء بالأشياء ، من أجل ذلك قال صحب نظرية الأدب : ان الاندفاع الثابت في كل منا هو البحث عن النظام ، والايقاع المختبئين خلف هذا العالم المتغير ، ان هذا الأمر ليس مطلبا سهلا لدى الشعراء ، ذلك أن تنظيم الانفعالات ، واخضاع التعدد للوحدة ، واستخراج النظام من الفوضى ليس موضوعا بسيطا " **بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية ، وذو سمة متراكبة مع تعدد المعانى والعلاقات " (١)**

أما " **كعب بن زهير** " فنراه يقول فى وصف معركة أعلنها ، هو ورفاقه على حى بنى جِحاش :

صَبَحْنَا الحَىَّ حَىَّ بَنِى جِحَاشٍ : بِمَكْرُوثَاءَ دَاهِيَةً نَآدَا

فَمَا جَبُنُــوا غَدَاتَئِذٍ ، وَلَكِنْ : أُشِبَّ بهم فَلَمْ يَسْعَوا الذِّيَــادَا

صَبَحْنَاهُمْ بِجَمْــعٍ فِيهِ أَلْفٌ : رَوَايَاهُمْ يُخَضْخِضْنَ المَــزَادَا

فَجُلْنَا جَوْلَةً ثُمَّ ارْعَــوَيْنَا : وأَمْكَنَّا لِمَنْ شَاءَ الجِـــلَادَا

بِضَرْبٍ يُلقِحُ الضِّبْعَانَ مِنْهُ : طَرُوقَتَــهُ وَيَأْتَنِـفُ السِّــفَادَا (٢)

وهو إذ يطالعنا بهذه الصورة يريد أن يوضح قوة الجيش المهاجم وضعف الأعداء ، ويبين مدى ما أصابهم من ضرب شديد ، وفتك أهلكهم رغم عنادهم ، فبدأ باستعارته التهكمية (**صَبَحْنا الحى**) مشبها غارة جيشه فى الصباح بخمر الصباح يسقيهم اياها ، معنى ذلك أنه أصابهم بما يصاب به السكران من الذهول ، وفقدان الوعى ، وعدم الاتزان ، فقد تفتحت عيونهم صباح المعركة على غارات فهالتهم المفاجأة ، وأعجزتهم الداهية على أرض " **مَكْروثاء** . "

ثم يبدأ الشاعر فى عرض الصورة الواقعية الصادقة لرد الفعل الذى كان فى النهاية ، إن مَن هوجموا لم يجبنوا ، وحاولوا رد المغيرين ، وعلى الرغم من ذلك لم يستطيعوا ردهم وتفريقهم ، فقد قاوموا دون جدوى ، والشاعر لا يعرض علينا فكرته هذه عرضا مجردا من الخيال الابتكارى ، ولكن الاستعارة تلح على مخيلته وتفكيره

١- اوستن وارين / رينيه ويلك : نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى – ومراجعة الدكتور حسام الخطيب (مطبعة خالد الطرابيشى) المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب / ص ٢٩

٢-

الحاحا ، يوضح بها خيبة أمل أولئك الذين قاوموا ولم يفلحوا ، لذا نراه يقول : (**لم يسعوا الزيادا**) مشبها هينة رفاقه من المتحاربين ، وهينة جند العدو وهم يحاولون رد الجموع المهاجمة دون جدوى بهيئة الابل مجتمعة ، فمنع البعض ، ولكن البعض الأخر ، ليس من سبيل الى رده وغلبته لعنف الهجمة وقوتها ٠

وبمعنى آخر :
يعرض الشاعر في البداية لما أصاب جموع العدو من فزع وخوف وانهيار ، وفقدان التوازن والقوى ، مع أنهم قوم لا يعرفون الجبن ، ولم يتعودوا على الاستسلام ، بل هم شجعان ، مقاومتهم عنيدة ، ولكن ليس من مفر من تخاذلهم وتقهقرهم فى نهاية الأمر ٠ لقد فقدوا السيطرة على أنفسهم تماما ، وخاصة واننا قد رأينا الشاعر يكرر الصورة الاستعارية التهكمية (**صَبَّحناهم**) ، صبحهم بماذا ؟ بجموع غفيرة ، ولكى تكتمل هذه الصورة المزرية بهم ، صورة التصبيح بتلك الجموع المحتشدة المغيرة ، قال : " **رَوَايَاهُمْ يُخَضْخِضْنَ المَزَادا** " أى أن بعيرهم قد حمل أوعية الشراب ذات الحركة المسموعة ، انها صورة تحيل الى كثرة عتادهم وأسلحتهم ، بحيث تسمع أصوات حركتها مع حركات البعير المتابعة تنساب إلى أرض المعركة الى هنا وهناك ٠

إنها صورة حسية مادية عناصرها متحركة ومرنية ومسموعة ، تشعر بالقوة والاستعداد ، ومظاهر العنف ، ولكن هل وقف الشاعر عند هذا وحسب ؟ لا .... فما زالت المعركة دائرة ، والشاعر مصر على أن يبين عن حقيقة القوة ومظاهرها ، وليس من سبيل إلى بيان ذلك الا بالاستعارة ، وسيلة المعنى ، ووعاء الاحساس به ٠

إنها جولة واحدة ، ثم بعدها النصر ، ومن شاء الجِلاد والمقاومة منى بضرب شديد ، والشاعر عندما يريد بيان ذلك ، ما يزال يرفض العبارة المجردة من الخيال ، بل نراه يقصد إلى تجسيم الموقف والواقع ، تجسيم نهاية المعركة ، لقد حاول هؤلاء المقاومة ، لذا كان لا بد من توجيه مزيد من الضربات لينتهى الموقف ، وتستوى المعركة ٠

لم يكن الضرب كغيره مما يمكن أن يسمى ضربا على الحقيقة – لا إنه ضرب يشبه فى قوته ، وما يخلفه من نتائج ومضاعفات ، يشبه ضرب اللقاح ، أى ضرب الذكور للاناث (**على سبيل الاستعارة أيضا**)٠

وأخيرا نقول : لقد كان مدار الأبيات على شجاعة قومه ، وقوتهم التى أدت الى النصر على عدوهم من أهل هذا الحى ، ولكن الشجاعة والقوة لا تطالعنا معنى مجردا كما قلنا ، ولكنها تنصب أمامنا صورا مجسدة وحركة دائمة فى ثوب مادى تخييلى ، ثوب الاستعارة التى غدت أداة الشاعر فى اثبات تلكم الأوصاف ليبلغ بالمعنى أقصى غايته ، وليصل بإحساسنا الى أقصى ما يمكن الوصول اليه ، إنها الصنعة التى تخفى فى ظلالها المعانى الجميلة ، دون تعقيد أو تمويه ، فلم تكن

استعاراته تجاوزا للمعنى إلى حيث يمتنع وقوعه ، أو مجرد بهرج من التعبير ، لذلك حقّ لنا أن نقول : انها الصنعة التى لازمت الطبع ، واقترنت به ، وأسهمت فى بلوغه درجة عالية من الفن والجمال .

ونحن واجدون فى شعر " الحطيئة " طابع هذه المدرسة الزهيرية قويا ظاهرا ، ففى سنيته ، يقول مادحا بغيضا من " آل شماس " ، وهاجيا " الزبرقان " :

وَاللهِ مَا مَعْشَرٌ لامُوا امْرَأً جُنُبًا : فى آلِ لأْى بنِ شماسٍ بأكْيَاسِ

مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيضٍ لاَ أَبَالَكُم : فى بائسٍ جَاءَ يحْدُو آخِرَ النَّاسِ

لَقَدْ مَرَيْتُكُم لَوْ أنَّ دِرَّتَكُمْ : يَوْمًا يَجِيءُ بِهَا مَسْحِي وإبْسَاسِي

وقد مَدَحْتكم عَمْدًا لأرْشِدَكُمْ : كَيْمَا يكونَ لَكُمْ مَتْحِي وإِمْرَاسِي

وقد نَظَرْتكُم أبنَاءَ صَادِرَةٍ : للخِمْسِ طَالَ بِهَا حَوْذِي وَتَنْسَاسِي

فَمَا مَلَكْتُ بأنْ كَانَتْ نفوسُكُمُ : كَفَارِكٍ كَرِهَتْ ثَوْبِي وإلْبَاسِي

لَمَّا بَدَا لى مِنْكم غَيْبُ أَنْفُسِكُم : ولم يكن لِجِرَاحِي مِنْكُمُ آسِي

جَمَعْتَ يَأْسًا مُرِيحًا مِنْ نَوَالِكُم : وَلَنْ تَرَى طَارِدًا للحُرِّ كَالْيَاسِ

مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيضٍ أَنْ رَأَى رَجُلاً : ذَا فَاقَةٍ حَلَّ فِى مُسْتَوْعِرٍ شَاسِي

جَارًا لقومٍ أَطَالُوا هُونَ مَنْزِلِهِ : وَغَادَرُوهُ مُقِيمًا بَيْنَ أَرْمَاسِ

مَلُّوا قِرَاهُ وَهَرَّتْهُ كِلاَبُهُم : وَجَرَّحُوهُ بِأَنْيَابٍ وَأَضْرَاسِ

دَعِ المَكَارِمَ لاَ تَرْحَلْ لبُغْيَتِهَا : واقْعُدْ ، فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الكَاسِي

مَنْ يَفْعَلِ الخَيْرَ لاَ يَعْدَمْ جَوَازِيَهُ : لا يَذْهَبُ العُرْفُ بَيْنَ اللهِ والنَّاسِ (١)

١- ديوانه - بشرح ابن السكيت ص ٢٨٣ وما بعدها . ومريتكم : طلبت ما عندكم ، ويقال ناقة مَرِيّ : إذا كانت تدُرّ على غير ولد وهى المُرْية والمِرية بالضم والكسر - فأما (المرية) من الشك فمكسور الميم لا غير

فالأبيات السابقة تزدحم بالصور المادية ، وتتخللها الاستعارة معبرة عن مراد الشاعر ، ولننظر كيف بدأ هذه الأبيات بلوم آل الزبرقان بن بدر ، لأنهم أنكروا عليه تحوله الى آل شماس ، ومدحه اياهم ، وقد كان الحطيئة مجاورا الزبرقان فلم يحمد الزبرقان جوار الحطيئة ، فتحول عنه الى " بغيض " ، فأكرم جواره ، ثم أراد أن يبين عذره فيما صنع من ذلك ، فكشف عن غرضه فى أجمل صورة ، وأروعها ، وأدناها الى افهام هؤلاء الناس من أهل البادية ، حين أراد أن يصف أهل الزبرقان بالبخل والاستعصاء على السائلين ، فشبه حاله معهم بحاله من الناقة تمرى ضرعها ويمسى ، ويمسح ، ويتلطف فى مريها ومسحها لعله يظفر بشيء من لبنها فلا تجود بقليل ولا كثير ، وكأنه يريد أن يقول : لقد دايرتكم لتدروا على بخير فأبيتم .

ولننظر كيف أراد أن يذكر أن آل شماس لم يفرجوا كربته ، فاستعار لذلك قوله : (**ولم يكن لجراحى منهم آسى**) ، مشبها الفقر ، والحاجة والبؤس بالجرح ، ولننظر فى اطار هذه الصورة الاستعارية ذاتها الى تشبيه العطاء الذي يذود الفقر ، ويدفع البؤس ، ويرضى الحاجة ، بطب الطبيب الذى يأسو هذه الجراح ، ثم لننظر الى اليأس المريح الذى انتهى اليه فى قوله : (**جمعت يأسا مريحا من نوالكم**) ، ثم لننظر إلى قوله : (**ولن ترى طاردا للحر كالياسى**) ، كيف أرسله مثلا صادقا خالدا على اختلاف الأزمنة ، وتباين الظروف ، كما أنه عبر عن أنهم نالوه بالشر فاستعار لذلك صورة الوحش الجارح ذى الأنياب والأضراس الكاسرة .

ويعلق الدكتور " **طه حسين** " على هذا الموقف بقوله : أترى اليه كيف يدفع عن بغيض لوم اللائمين ، وانكار المنكرين ؟ ، فبغيض لم يزد على أنه رأى رجلا قد أقبل مستجيرا ، فلم ير من جاره برا ولا عطفا ، ولا كرما ، وانما نزل عندهم منزلا وعرا ، وأحس منهم مللا وسأما ، ثم صدودا واعراضا ، ثم جاءته منهم الملامة ، وانتهى اليه التقريع والتعنيف ، لا شيء إلالأن بغيضا واساه عندما عطف عليه ، وآسى جراحه ، وأرضى نفسه وحفظ كرامته ، وأحسن منزله ، أفيلام صاحب البر لأن غيره أبى أن يكون برا ؟ أفيلام المعترف بالجميل لأنه أبى أن يكون جاحدا كنودا ؟ (١)

ولمّا نال الزبرقان ما نال من هجوم **الحطيئة** ، فقد استعدى عليه الزبرقان بن بدر عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، وانشد آخر الأبيات ، فقال عمر : ما أعلمه هجاك ، أما ترضى أن تكون طاعما كاسيا ؟ ، قال : انه لا يكون فى الهجاء أشد من هذا ، ثم أرسل الى حسان بن ثابت فسأله عن ذلك ، فقال : لم يهجه ، ولكن سلح عليه ! فحبسه عمر ، وقال : يا خبيث ، لأشغلنك عن أعراض المسلمين ، فقال وهو محبوس :

مَاذَا تَقُولُ لأَفْرَاخٍ بِذِى مَرَخٍ : حُمْرِ الحَوَاصِلِ لَا مَاءٌ وَلَا شَجَرُ

١- الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء (جـ ١) (ط ٩) ص ١٤١

أَلْقَيْتَ كَاسِبَهُم فِى قَعْرِ مُظْلِمَـــةٍ : فَاغْفِر عَلَيْكَ سَلَامُ اللهِ يا عُمَـرُ

أَنْتَ الإِمَامُ الَّذِى مِنْ بَعْدِ صَاحِبِـه : أَلْقَى إِلَيْكَ مَقَالِيدَ النُّهَى البَشَـرُ

لَمْ يُؤْثِرُوكَ بِـــهَا إِذْ قَدَّمُـوكَ لَهَا : لَكِنْ لأَنْفُسِهِمْ كَانَتْ بِكَ الإِثَـرُ

فَامْنُنْ عَلَى صِبْيَةٍ بالرَّمْلِ مَسْكَنُهُمْ : بَيْنَ الأَبَاطِحِ تَغْشَاهُمْ بِهَا القِرَرُ (١)

فها هوذا الحطيئة فى موقف استعطاف ، فاستعار لضعف أولاده الصغار لفظ الأفراخ ، حتى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لم يلتفت اليه الا عندما وصل الى قوله : (**ماذا تقول لأفراخ ......**) وبعدها خلى سبيله ، وأخذ عليه ألا يهجو أحدا من المسلمين .

وهكذا نجح الحطيئة فى احداث أقوى التأثير باستعارته بحيث جعلها مفتاح شعره ومكنون نفسه ، لتطل منها المعانى والايحاءات مما أثار فى نفس عمر الرأفة والعطف ، وهى استعارة بلا شك مقصودة ، وهى فى الوقت ذاته صادرة من أعماق مشاعره ، فأولاده زغب الحواصل لا ماء ولا ظل ، مسكنهم بالرمل ، معرضون للمخاطر ، وهم أفراخ أولا وأخيرا بوادى " ذى مرخ " ، ليس لهم من كاسب أو عائل .

ثم ها هوذا الحطيئة نفسه يريد أن يذكر رسوخ ما لآل شماس من المجد الذى لا ينال منه الهجاء ولا الذم فشبهه على شبيل الاستعارة بالصخرة الراسية القوية لا تفلها المعاول ، ولا تنال منها شيئا ، فيقول :

كَدَحْتَ بِأَظْفَارِى ، وأَعْمَلْتُ مِعْوَلِي : فَصَادَفْتُ جُلْمُودًا مِنَ الصَّخْرِ أَمْلَسَا

ويروى للحطيئة قوله :

وَفِتْيَانِ صِدْقٍ مِن عَدِىّ عَلَيهِـمُ : صَفَائِحُ بُصْرَى عُلِّقَتْ بِالعَـوَاتِقِ

إِذَا دُعُوا لَمْ يَسْأَلُوا مَنْ دَعَـــاهُمُ : وَلَمْ يُمْسِكُوا فَوْقَ القُلُوبِ الخَوَافِقِ

وَطَارُوا إِلى الجُرْدِ العِتَاقِ فَأَلْجَمُوا : وَشَدُّوا عَلَى أَوْسَاطِهِمْ بالمَنَاطِـقِ

أُولئِكَ أَبَاءُ الغَرِيبِ ، وَغَاثَةُ الصَّرِ : يخِ ، وَمَأْوَى المُرْمِـــلِينَ الدَّرَادِقِ

١- راجع ذلك فى الشعر والشعراء لابن قتيبة (جـ١) ص ٣٣٤ - والعقد الفريد (جـ ٦) ص ١٢٥ - وديوان الحطيئة ص ٢٠٨ - والأغانى جـ ٢ / ١٨٦ / ١٨٨ / ١٨٩

أَحلُّوا حِيَاضَ المَوْتِ فَوْقَ جِبَاهِهِم : مَكَانَ النَّوَاصِي مِنْ وُجُوهِ السَّوَابِقِ (١)

ولعل استعارة الطيران للعدو والسرعة تدور فى فلكها كل الصور والمعانى فى هذه الأبيات ، فالممدوحون لا يسألون من يدعونهم للنجدة عن مشكلته ، لأنه لا وقت عندهم لسؤال أو جواب ، الوقت كله لمواجهة الموقف ، استعدادهم للهفة المغيث لا يترك فرصة للتوانى ، لأنهم مسئولون بحكم العرف والعادة عن غوث كل غريب ملهوف ، انهم مأوى كل المرملين الصغار الضعفاء ، وان واجبهم لا يتوانى عن نصرة هؤلاء جميعا ، من هنا استطاعت الاستعارة أن ترتبط بالسياق كله لتؤكد المعنى المراد ، وكان من الممكن أن يقتصر حديث الشاعر عن السرعة بمجرد ذكر البيت الثانى ، ولكن الاستعارة تغلب على الشاعر ، لا لتصبح مجرد معرض لصورة مادية محسوسة وحسب ، ولكن لتدور مع رحاها معانى الأبيات مجتمعة ولترتبط الصورة الحقيقية بالصورة المتخيلة ، فتقوى الصورة الكلية ، ويتمكن المقصود بيانه فى نفس المتذوق ، وخاصة إذا لحظنا أن معانى الأبيات بما فيها من بطولة ونجدة ، ومهارة حربية تتعلق بمدى سرعتهم الفائقة ، تلك التى اقترنت بالحزم والحسم ، وهما السبيلان لوضع الأمور فى نصابها الصحيح ، ومكانها الأنسب ، وما أجمل الاستعارة للتعبير عن هذا كله ٠

من هذه النماذج التى سقناها نستطيع تبيان الخصائص الفنية للاستعارة عند شعراء هذه المدرسة ، ملخصة فيما يلى :

أولا : ارتباطها بمصطلح عبيد الشعر :

إن الطاقة النقدية التى يحملها هذا التعبير تدل على قدرة فائقة من الأصمعى فى تركيز مفهوم نقدى هادف تعبر عنه هاتان الكلمتان ، ولقد بذل الشعراء فى صناعة الاستعارة جهدا عنيفا ، لذلك لم تكن الاستعارة عندهم بسيطة تعقد مجرد صلة بين شبيهين وكفى ، ولكن صناعتها وفهمها يحتاجان الى حسن تدبر واعمال فكر وروية٠

إن هذه العبارة تدل على تحول خطير فى النظرة الى فن الشعر ، انها تدل على ادراك الشاعر قيمة الجهد الفنى وأثره فى اكتمال الصياغة الفنية للقصيدة وصورها وادراكه كما قلنا للمسئولية التى يتطلبها منه الفن ٠

إن هذا الادراك ، وهذا الوعى يكاد يكون جديدا عند هؤلاء الشعراء ، فلقد كان الشعراء قبل زهير وأصحابه ، ينظمون قصائدهم وصورها ، قد يعتنون بها اعتناء شديدا ، وقد لا يعتنون بها فينظمونها بسرعة لمناسبة تتطلب جهدا فى وقت قصير ، أما شعراء هذه المدرسة فقد تأنوا وتعمدوا الأناة ، بما أملته عليهم شاعريتهم ، والاستعارة بطبيعة الحال تتطلب الجهد ونفاذ الرؤية والروية ، مما يكون نتيجته ابداعها على نحو غير مألوف ، ولا نقول : ان الاستعارة المألوفة

ليس لها عند كل شاعر رؤية معينة فى اطار استعمالها مجددا ، ولكن نقصد الى أن الابتكار ، وتوليد المعانى عميقة الأثر مما يدل على خصوصية الشاعر فى ابداعه مما يلفت الانتباه ، ومما يدل على نضج ونماء فنى ٠

ولم لا ؟ ومن النقاد المحدثين من يدعو إلى عدم الاستسلام للانفعال الوجدانى أو ما يخطر فى البال لأول وهلة ، لأن هذا مما يدفع إلى خطر الخضوع للصور التقليدية ، فالشاعر الفرنسى (بودلير (١) ١٨٢١ ـ ١٨٦٧) مثلا يرى ضرورة أن يجمع الشاعر بين الإحساس العميق بالأشياء ، والذوق النقدى ، ويؤازره فى هذا الرأى الشاعر الانجليزى (سبندر) ، إذ يرى أن كل شىء فى الشعر جهد ، وقد يستمر الهدم فى النظم يوما أو أسابيع أو سنين، وليس للإلهام معنى سوى انبثاق الفكرة الأولى ، ثم يأتى بعد ذلك عمل الشاعر الذى يصبغها بصبغها الكامل فى الشعر ٠ (٢)

هذا ، ولعل فكرة " ستيفن سبندر " هذه مستمدة أساسا من الفكرة " الأرسطية " التى لا تعتد بجانب الالهام الغيبى ، وانما تهتم بصنعة الشعراء وقوانينه الفنية ، وذاتية الشاعر فى عملية المحاكاة الشعرية ، وقدرته الخاصة على ذلك ٠ (٣)

ثانيا : جمعها بين الصنعة والطبع ، وارتباطها بعمود الشعر :

لقد ارتبطت هذه الصنعة فى الاستعارة بطبع هؤلاء الشعراء ، فان سهرهم على شعرهم يراجعونه ، وينقحونه ، لم يكن بعيدا عن طباعهم ، ونفوسهم ،ولقد رأينا مدى احساس زهير بعصره ، واسهامه بصوره الشعرية وعلى رأسها الاستعارة فى التعبير عن هذا الإحساس، فالحروب والفتن كانت على أشدها آنذاك ، والرجل يمدح أولئك الذين بذلوا المال والدم فى سبيل اخماد هذه الفتن ، وقتلوا الحروب فى مهدها ٠ انه لم يمدح لقاء أجر أو رغبة فى التكسب بشعره ، وإنما كان ذلك منه إحساسا بالمسئولية الاجتماعية وأضحت تجاربه الأدبية ذات دلالات اجتماعية ، لم يفرضها عليه أحد لأنه يستجيب أولا إلى إحساسه ووجدانه ، فمدح السعى للتقريب بين المتخاصمين من داخل قلبه ، وذم الحرب من صميم فؤاده ، وأعماق ضميره الانسانى ، ولا غرابة فى ذلك وهو الرجل غير البعيد عن مجتمع الحروب والثارات آنذاك ٠

١- انظر النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال / ٣٧٠

٢- Stephen Spender : The making of a poem (52 – 55)

٣- راجع النقد الأدبى الحديث ص ٣٦٨

إن شعره وما احتوى من صور واستعارات هادفة عميقة ، كان أقل شيء يمكن أن يقدمه عسى أن يساعد فى اعادة السلام الى نصابه، وقد يظن أن الاستعارة المطبوعة تتنافى فى طبيعتها مع التحكيك والتدخل ، والاستحسان والاختيار ، وطرح ما لا يستساغ بعيدا ، واثبات ما يروق ويستجاد ، وهذا غير صحيح ، فتدخل الارادة ، والتنقيح والمراجعة ، والتعديل ، والسهر على ذلك كله شيء لا بد منه ، ولا يمكن أن يغمط حق الطبع ما دامت السليقة هى المعول فى هذا التدخل ، أو ذاك التنقيح ، وها هوذا شأن الاستعارة وغيرها من صور البيان عند شعراء هذه المدرسة .

وبعبارة النقد الحديث نستطيع أن نقول : ان الصورة الاستعارية قامت عند شعراء هذه المدرسة شأنها شأن غيرها من الصور على " **التلقائية والتخطيط معا** " ذلك ، " **لأن الأثر الفنى الذى يتألف فى جملته من عناصر أصيلة بالمعني الحرفى لن يكون مفهوما إلا عن طريق التضحية بشيء من أصالته ، فإن تجربة الفرد الحية السابقة على مرحلة التعقل ينبغى أن تخضع لقسط معين من التدبر العقلى ، وأن تأخذ ببعض المواضعات (التدخل) ، إذا كان لها أن تخرج عن الدائرة الشخصية الصرف ، وتحمل بعض مدلولاتها الى عالم العلاقات الشخصية المتبادلة .** " (١)

معنى ذلك أنه ، ليس فى مكنة التلقائية فى حد ذاتها أن تنتج شيئا قابلا للإيصال ، او الفهم ، ولا بد من الإضافة المستمرة لعناصر العمل الأدبى التى يوافينا بها الطبع لأول وهلة ، ولا بد من التدخل للمراجعة والتعديل والتثقيف .

يقول " هاوزر " مما يزيد الأمر وضوحا :

لا ينبغى للمرء أن يتخيل عملية الإيصال كما لو كانت عملية تقوم على نحو ما على تطبيق الصور المتواضع عليها فى مرحلة لاحقة ، كما لو كانت إطارا خارجيا للب العمل الذى هو تلقائى الطبع ، بل ينبغى علينا أن ننظر الى كل أثر فنى ، وكل جزء منه بوصفه تجسيما لنتيجة صراع بين الأصالة والعرف ، وبين الجديد والتقليدى ، فليس الأمر أن تجربة حية تلقائية تصبح قابلة للايصال ، والاستبدال عن طريق استخدام الصور المعهودة ، إنما يتمثل ذلك فى أن الخبرات الأصلية ذاتها تتحرك كما هو حالها فوق قضبان مدتها المواضعات سلفا ، أما الفكرة القائلة بخبرة تتوافر لها التلقائية فى كل نواحيها ، ولا تخضع لتأثير أى مخطط ، كما لا تخضع لأى مواضعات على الإطلاق ، فهى ليست إلا فكرة قاصرة ، فالخبرة العقلية تبعد على الدوام بعدا لا نهائيا عن هذا المثال الرومانى القائل " **بالمباشرة المطلقة** " (٢)

١- أرنولد هاوزر : فلسفة تاريخ الفن / ٣٩٣ / ٣٩٤
٢- انظر لأرنولد هاوزر – فلسفة تاريخ الفن / ٣٩٣ / ٣٩٤

ولعل في هذا النص ما يضع بين أيدينا حقائق مهمة ، توضح ما ينبغي أن تكون عليه أصالة الشاعر في شعره ، وصوره ، اذ ان هاوزر يرى أن هذه الأصالة تتوقف على حس الشاعر وطبعه بالاضافة الى القدر الذى يتوفر لديه من مهارة التخطيط ، والتخطيط يستلزم الأناة ، والاختيار والاستحسان ، والمراجعة ، وهذا يذكرنا بكلامنا سالف الذكر من أن الأدب الذى يصل الى القراء لا صلة له أبدا بالأدب الذى ينشئه الأدباء في المسودة الأولى ، فالقصيدة التى تصل إلى يد الطابع ، ما هي إلا ثمرة الضنى ، والعرق ، بنت التحكيك والتنقيح ، وما دام التنقيح والتحكيك مرتبطا بروح الشاعر وصدق احساسه ورهافة طبيعته ، فلن يكون هذا تضحية بوظيفة الأدب ، بوصفه ترجمان النفس ، ومرآة لدواخلها .

ثالثا : ارتباطها بالعقل :

ولقد كان من نتائج تلك الصنعة ، وهذا التدخل الفعلي للشاعر لتنقية النص مما لا يراه مناسبا ، واثبات ما يراه رائقا له مناسبا أن ارتبطت الاستعارة ارتباطا وثيقا بتلك " **النزعة العقلية** " فالتشبيه مثلا بتركيبه البسيط لا يشبع هذه النزعة لدى شعراء هذه المدرسة ، **أما الاستعارة فهي الوسيلة المناسبة لإشباع فكرهم ورويتهم ، لذا فهي أكثر عمقا ، وأبعد خيالا ، فأمر ابتكار هذه الصور ، وإن كان قد تعلق بطبيعة هؤلاء الشعراء فقد تعلق أيضا باستعدادهم العقلي ، " فزهير " مثلا عندما يصف الحرب بأنها ضروس** ، وأن أنيابها عصل ، مستعيرا لها صورة الناقة المسنة التى أعصل نابها ، وأضحت عضوضا سيئة الخُلُق ، يعني بذلك أنها حرب قديمة توالى القتال فيها مرة بعد الأخرى حتى طال بها الأمد كما طال العمر بالبعير ، كل ذلك بطبيعة الحال **مما يحتاج إلى جهد عقلي في الاختيار والتصور ، والتخيل** ، بحيث غدت فكرته مصورة مخيلة .

ويسوقنا هذا القول إلى ما ذكره (**أيفور ريتشاردز**) اذ نعى على النقاد مبالغتهم في أهمية الصفات الحسية للصور ، وقد اهتم في المقابل بالفكرة المصورة ، يقول :

" لقد بالغ النقاد في أهمية الصفات الحسية للصور ، فالذى يضفى على الصورة فاعليتها ليس حيويتها ووضوحها ، بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات بوصفها " حدثا عقليا " (١)

ولعل الاستعارة بارتباطاتها العقلية العميقة تعطى نظرة " **ريتشاردز** " هذه مجالا أرحب من المجال الذى يرتبط به مصطلح " **الصورة** " الذى يقترب ، بل غالبا ما يرتبط بالحواس كثيرا ، فليس المطلوب عنده أن تستدعى إلى أذهاننا صورة الأشياء التى يتخيلها الشاعر ، وانما حسبنا أن تمارس طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة ، مما يؤكد دور " **العقل** " إلى جانب " **الخيال** " في ابداع الاستعارة ، بل وفي تميزها ، وتذوق أبعادها الجمالية والإيحائية .

١- مبادىء النقد الأدبي لريتشاردز / ٣١٠

وإن هذا التفكير المصاحب للاستعارة الجاهلية بشكل عام ، وعند أصحاب هذه المدرسة على الخصوص ، لا يأخذ طابعا فلسفيا عقليا بحتا ، وانما يتجه الى الشعور والخيال لينتزع من هذا كله ما يواكب اتجاهه وتأملاته • **ولقد ارتبط بتلك النزعة العقلية أيضا ، ذلك التفصيل الذى نراه أحيانا للصورة الاستعارية ،** فزهير مثلا فى قصيدته التى يذم فيها الحرب ، لا يطالعنا باستعارة واحدة ، وانما يعرض الكثير منها ، مما يشبع اتجاهه العقلى ، فضلا عن اشباع أحاسيسه تجاه ويلات الحرب ، ومضاعفاتها ، انه لا يقف فى ذلك عند حدود التأثر والتقليد ، بل أن عبقريته وأصالته وطبعه ، وخياله ، كل أولئك يدفعه باستمرار الى التطوير والابداع ، وتقليب الصورة على أكثر من وجه من خلال الموضوع الواحد •

" **وزهير** " نفسه عندما أراد أن يبين أنه أمسك عما كان يرتكبه أوان الصبا وقمع النفس عن التلبس بذلك معرضا الاعراض الكامل عن المعاودة الى سلوك الغى ، وركوب مراكب الجهل ، يشبه الصبا (**على سبيل الاستعارة المكنية**) بجهة من جهات المسير ، ويحذف المشبه به (**الجهة**) ويذكر من لوازمه الأفراس والرواحل التى أصبحت بعد معراة من سروجها ، ليدل على ما أراد ، هذه الاستعارة تفرد بها زهير (١) ، إنها وشبهها لا يصدر الا عن عقل مفكر متأن واع بمسئولية الفن ، لا يترك للمخيلة عنان التخيل السريع الخاطف ، بل يحكمها بطابع الفكر والصور إذا نيلت معانيها بعد الجهد والعناء كانت أحلى وبالميزة أولى للنفس والعقل معا•

" **والحطيئة** " عندما يصف أهل الزبرقان بن بدر بالبخل والاستعصاء على السائلين فيشبههم على سبيل الاستعارة بالناقة تمرى وتمسح أخلافها وضرعها ، ويتلطف فى ذلك ، فلا تجود من اللبن بقليل أو كثير ، انه بذلك يستخدم مواد البيئة فى صناعة صورة ، وان هذه الصور التى تعكس بيئتها ، لا يمكن أن تصدف عقل الشاعر لأول وهلة ؛ انها لا بد وأن تكون ميلاد تفكير طويل وإمعان وتدقيق ، خضعت فى البيت الذى يقول فيه :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُه : وَعُرِّىَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُه

لإرادة الشاعر مقرونة بهذا الخيال الجميل ، إنه الخُلُق القائم على الإدراك والوعى إلى جانب الخيال والحدس •

إن استخدام الصور المادية من عالم البيئة المحسوس على هذا النحو مرتبطة بالشعور والإحساس ، كان ديدن هذه المدرسة فى صنعة الشـــــعر ، وإذا كانت

١-

الاستعارة الجاهلية بوجه عام قد اعتمدت في بنائها على الماديات المحسوسة إلا أنها عند عبيد الشعر لها من الخصوصية وبعد الأثر ما لا يمكن تجاهله ، ذلك مما حدا بالدكتور طه حسين إلى وصف مذهب هؤلاء البياني بأنه مذهب **حسّى الخيال مادي التصوير** ٠

وانطلاقا من هذه التصورات جميعا غدت المدرسة الزهيرية أشبه ما تكون بمدرسة من المدارس الغربية الأدبية الحديثة ، وهي مدرسة " **البرناسيين** " فشعراء البرناس يؤمنون بفكرة الواقع المرموز إليه ، يوجهون نظرهم الى القالب الفنى يهذبونه ويراجعونه ويعمقون أثره ٠ (١)

والذى لا شك فيه أن الجاهليين – عامة – فعلوا كما فعل الرومانتكيون فى شعرهم ، إذ رأوا فى الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى ، تشاركهم عواطفهم ، متخذين من عينات الزمان والمكان معبرا لأفكارهم ورؤاهم الخاصة حيال المواقف والأحداث ، بحيث أضحت الصور الاستعارية هى بعينها المحسوسات من حولهم ، إلا أنها محسوسات غير صماء ، ولا بكماء ، انها لا تعدو أن تكون صورا ذهنية تعبر عن حالات شعورية لها ايقاعها الروحى ٠

وهذا مما يدفعنا إلى القول " **بأن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع المجرد لا جمال فيه ، فالأشياء فى واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى ، وجها لوجه أمام الحياة والوجود وما فيه من كثافة وثقل وامتداد ، وما يثير فى النفس من جهد ، وأما مسلك الانسان تجاه الخيال فهو التأمل فى صورة العالم للقضاء على هذا العالم فى واقعه ، إذ إنه غير حاضر واقعيا أمام المرء فى تخيله٠** " (٢)

لقد تعمق هؤلاء فى الوقوف على ماهية الأشياء ، لقد أدركوا أن الصورة فى الخيال قد تهمنا أكثر من الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى وأغنى من جهة اقتصار المتخيل على ما يهمه من موضوعها ، ذلك لأن الشيء المادى المحسوس موضوع الصورة قد يظل هو هو لا يتغير ، لكن عملية التخيل والتصوير تلغى الموضوع أو المادة بوصفها أمرا حاضرا ، وعلى ذلك فنحن نقومها من خلال ما يعكس صورتها ، وفى هذا التخيل للأمور الواقعية المادية ينحصر جمال الصورة وأثرها فى النفس ٠

ولعل أول من نبّه إلى هذا المفهوم بشكل عام هو الأستاذ " **العقاد** " إذ يقول :
" **وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئيين أو أشياء مثله**

١- راجع النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال (ط ٧٩) ص ٤١٤
٢- السابق ٠

فى الاحمرار – فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه ، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا وكانت النفوس تواقه الى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نورا .... وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه الى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، ولئن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المُحَسَّات .... فذلك شعر الطبع الحى ، والحقيقة الجوهرية . " (١)

ولقد كان خيال هؤلاء وعيا تلقائيا أُنتج الصورة الاستعارية ، بحيث أضحى الخيال لديهم مجال العمل الأدبى ، مادته وموضوعه من الطبيعة والبيئة التى عايشوا معطياتها ، وكان وعيهم بالصورة مقصودا لا يسبق موضوعه المادى ، وانما يتحقق به ومعه، لقد كان هؤلاء فى حاجة الى ما يؤكد الواقع حين لجأوا الى خيالهم بحيث تتخذ عواطفهم فى أثناء عملية الخيال مادتها من الواقع والحياة ، وتستمد من هذا الواقع المتخيل كل ما لها من قوة وتأثير ، ذلك لأن صورهم موحية ، والصور التعبيرية الايحائية أقوى فنيا من الصور الوصفية المباشرة ، إذ إن للايحاء فضلا على التصريح ، لذلك غدت صور هؤلاء مثالية لأنها تعلقت بعواطف وخواطر جقيقة عميقة تقصر للغة عن جلائها ، لأنها انتقلت من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطنى ، ثم أن لجوء هؤلاء إلى الاستعارة هو نوع من اضفاء شىء من الغموض على صورهم ، ولكنه الغموض الذى يشف عن دلالته بالتأمل بحيث تتحدد بعض معالمها ، لتبقى معالم أخرى ظليلة موحية ، وفى مثل هذه الصور" **تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء فى شبه حلم ، ولكن من وراء هذا التوزع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصورة المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة " (٢)**

وفى عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور ، والشاعر هو الذى يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل وخاصة الصور القوية ، انها تتولد من تقريب الشاعر – تقريبا تلقانيا – بين حقيقتين جد متباعدتين ، يقف عليهما بفكره وخياله ، فاذا كانت الحواس وحدها هى التى تجيز الصور الشعرية وتستحسنها فان هذه الصور لا قيمة شعرية لها ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت فى نطاق الحواس ، او عند حدود ظواهر الأشياء مما لا يكشف عن حالات النفس ، فالصور الشعرية لها ظاهر ، ولكن لا بد من تأويله

١- راجع الديوان الذى ألفه الأستاذ العقاد والمازنى
٢- راجع النقد الأدبى الحديث / ٤٠١

بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهي تكشف عن حالات النفس الساذجة الحالمة ، أو تكشف عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها ، ومن وراء هذه الصور يصل المرء الى منطقة أقرب الى اللاشعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك ، وحين يصل الشاعر الى تثبيت العلاقات التى تما بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذى يتجاوزها٠ (١)

١ـ راجع النقد الأدبى الحديث ص ٤٠٠ / ٤٠١

الباب الخامس

الاستعارة الجاهلية بين البيئة و الأديب

الفصل الأول: الاستعارة الجاهلية و البيئة .

الفصل الثاني: الاستعارة الجاهلية و الشاعر .

الفصل الثالث : الاستعارة في النثر الجاهلي .

الفصل الأول

الاستعارة الجاهلية و البيئة

ليس من شك في أن الإنسان يستمد تصوراته , وتتربي إدراكاته علي حسب ما يراه و يحيط به من المشاهدات و المعقولات,وعلي قدر بلوغ ذلك من نفسه و استيلائه علي حواسه تكون درجه الإدراك لديه , فإذا كانت المشاهدات كثيره مختلفة , كانت قوة الموازنة وحب الاستطلاع والرغبة في البحث أعظم وأدعى إلى نمو العقل والإدراك , وكبرت في نفسه ملكة التمييز بين الأشياء , وصار ذلك شبه خلق له , فيصبح وقد تربى على نوع خاص من الذكاء والملاحظة ، وتشكلت نفسه وإدراكاته ومعلوماته بهذا الشكل الخاص الذى ينبىء عن حياته العامة التى كانت له فى هذه البيئة ، وكانت تصوراته وتشبيهاته واستعاراته إذا كان أديبا مأخوذة عن ذلك ، بحيث تصبح خيالاته وأفكاره ، ومعقولاته صورة من المجتمع الذى عاش فيه ، وأثر من آثار تلك البيئة يلونها من خلال إحساس خاص به ، وباختلاف البيئة يكون اختلاف الناس فى تصوراتهم ، وعقولهم ، وإدراكاتهم وتربيتهم .

الإنسان إذن ثمرة البيئة الطبيعية والاجتماعية ، والأدب والبلاغة من شعر ونثر ، ومن كتابات اجتماعية وفلسفية وغيرها من آثار العقول والقرائح ثمرة من ثمار الإنسانية ونتيجة تربية العقول والنفوس .

وإن هذا الذى نقوله ليس شيئا غريبا ، فمن العسير على الشاعر إذن أن ينشىء عمله بمعزل عن الواقع الاجتماعي الذى يتعامل ويتفاعل مع معطياته ، إذ لا بد لكل شاعر من وضع اجتماعى محدد فى بيئة اجتماعية بعينها ، تحدها ظروف مكانية وزمانية خاصة ، وهذه البيئة تبرز بشكلها الإيجابي فى حياة الشاعر الفنية حين يأخذ منها ويعطيها ، ويتعاطف معها أو يثور عليها. وفي كل حال من هذه الحالات يظهر الشاعر طرفا في العملية الشعرية , وتظهر بيئته طرفا آخر فيها مما يجعل بالضرورة ظهورها في شعره إن سلبا أو إيجابا .

وحين يستغرق الشاعر في عملية التشكيل الفنى للصورة لا ينفصل تماما عن هذه البيئة الاجتماعية , بل إنه يستمد منها ويعتمد على عناصرها لتحقيق أي قدر يستطيعه من النجاح في هذا التصوير , وان باستطاعة الشعر أن يسكن العالم , والعالم الحقيقي , بل وعالم السياسة , ولكن ممارسته هناك ليست أمرا هينا , بل إنها بالتأكيد أصعب من زج الإنسان بنفسه في معمعة السياسة مباشرة , وفي معمعة الثورة بوصفه رجلا ثائرا، غير أنها تظل عملية ممكنة على كل حال (١)

١-ارشيبالد مكليش:راجع الشعر والتجربة ص ٦٣.

والشعر قادر على التفاعل مع عالمه , وعلى تفهم معنى التجربة الاجتماعية للشاعر إذ يتخذ منها مصدرا من مصادر التصوير الجمالي الذي تقوم علية العملية الشعرية أصلا .

فالشاعر ابن للبيئة الاجتماعية , التي ينتمي إليها موهبته الفنية معتمدا على أداته اللغوية , وقدراته الخيالية في التشكيل الفني لأشياء ومواقف هي من خلق المجتمع , فهي مواقف اجتماعية في طبيعتها , ومن هنا تصبح المقولة التي تذهب إلى أن الأدب يمثل (الحياة) , والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة , ولو أن العالم الطبيعي , والعالم الداخلي أو الذاتي للفرد كانا موضوعين من موضوعات (المحاكاة) الأدبية , فالشاعر نفسه عضو في المجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين يتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة , كما أنه يخاطب جمهورا مهما يكن افتراضيا ,وفي الواقع كان الأدب يظهر دائما على صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة , وتكاد لا تستطيع في المجتمع البدائي أن تميز وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرف وعلى هذا فإن الكثرة الغالبة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل اجتماعية بينية بشكل ضمني أو كلي ، مسائل الأعراف والتقاليد , وقواعد الأدب وأنواعه , ورموزه وأساطيره(١)

الشاعر إذن لا يمضي في عمله عبثا بلا قيود اجتماعية , بل إن الإطار الاجتماعي هو المحك الأول في عمله , ومن هنا لا يخرج عنه بل يدور في فلكه معبرا وموضحا ليكون العمل الفني في هذا المستوى أداه لبناء (نحن) جديدة , فالواقع إن كل ما يأتي به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالإطار الذي حمله , والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها (النحن)(٢).

ولِمَ لا ؟ والشعر يشيع الحياة في الإنسان , ويدفعه لتلمس العالم من حوله , واللغة وصورها الخيالية مواد الشاعر الذي يتعامل معها ليخلق جسما جديدا ماديا لوعيه , هذا الجسم لا ينفصل فيه عالم الحواس عند الشعراء عن عالم معانيهم وأفكارهم , وعواطفهم ,وانفعالاتهم , وخيالاتهم مرتبطة بمجتمعاتهم .

فللصورة إذن مضمون اجتماعي , وهذه مسألة لا جدال فيها , إذ يعيش الشاعر بالضرورة في مجتمع ما بما يسوده من قيم , وهو يعبر بالصورة عن أشياء تصدق حكايتها للأصل الموجود في خارج العيان , ثم تتدخل الصنعة المتقنة لتمزج بين هذا,

---

١- رينيه ويلك – واوستين وارين – راجع نظرية الادب /١١٩.
٢- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – للدكتور مصطفى سويف / ٢٧٩ وانظر ما كتبه الدكتور عز الدين اسماعيل (في فصل تشكيل الصورة الشعرية)- من كتابه الشعر العربي المعاصر (ط٣).

وما يدور بداخل الشاعر لتصبح بعد ذلك , "صورة فيها حياة , وكل هذا يريك أثر صنعة الشاعر , كما تريك الصورة التي تحكى أصلها حكاية تامة أثر صنعة المصور , وهو أثر ينال الإعجاب , ويرضيه مصدره "(١).

لذلك ليست حياة الإنسان الباطنة سوى صورة للحياة الاجتماعية تنعكس على مرآة النفس , وفيها يبذل الفنان من نفسه وحدسه للفن , وليست نفسه هذه سوى صورة من المجتمع الذي لا يستطيع أن ينجرد منه أو أن ينقطع عنه " والفنان الأصيل كالشاعر المطبوع مثلا حين يبدع قصيدة أو بيتا يكون في ذلك متأثرا بالحياة عاكسا البيئة في نفسه , ثم هو لا يدري في الواقع كيف ينظم , بل تتفاعل المشاعر والعواطف فيما نسميه باللاشعور , فإذا هو يجد نفسه يترنم وينظم " (٢) .

يقول الدكتور "محمد النويهي" في ذلك :

فلندرك أن الشاعر مهما يكن من عبقريته وأصالته وتفرده , يتأثر في التكوين النهائي لطبيعته الفنية , بأحوال الجنس , والبيئة , والعصر التي عاش فيها , من سياسة , ومعاشية مادية , وفكرية.

قد يكون هذا التأثر واضحا جليا , وقد يكون مستترا خفيا , لكنه دائما موجود , وعلينا في كل حال أن نبينه ونستجليه , ونتعرف الحدود التي فرضها على الشاعر قبل أن نفهم إنتاجه الفهم المصيب , ونقدره التقدير الصحيح , ونحاول لكي نصل إلى الاستجابة العاطفية و التذوق الجمالي أن نربطه بأحوال قومه المادية والفكرية , والعاطفية , لننظر فيه بعيونهم , ونستمع إليه بآذانهم , وأن نرى فيه صدى تجاربهم المعينة , والمحددة في مكانهم وزمانهم , وما كانوا يشهدون حولهم في الطبيعة من مشاهد , ويبلون في نمط معيشتهم من أحداث , صاغتها وحددتها المرحلة التطورية المعينة التي بلغوها في كل مناحي حيواتهم , بعد هذا لا قبله , نستطيع أن نستخلص القيمة الحقيقية لإنتاجهم الشعري , وأن نتلمس فيه جوامع الإنسانية الشاملة التي تجمع بيننا وبينهم , على اختلاف الأزمان , والعقول , والأوضاع (٣)

لذلك فإن التاريخ الاجتماعي للفن لا يحكم علينا أن ننظر إلى الفنان بمعزل عن مجتمعه , بل ويؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد إشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها السمع أو البصر , وإنما هي أيضا تعبيره عن نظرة العالم يحددها المجتمع ,

---

١- أ. محمد الهياوي : " انظر الطبع والصنعة في الشعر " / ١٤٥ .
٢- د/ احمد فؤاد الأهواني : الشعر والحياة (مبحث في مجلة الثقافة) ع ٦٨٢ سنة ١٩٥٢ .
٣- د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمة ج١ / ٢٠٩ / ٢١٠ وراجع ما بعدها .

وها هوذا سر إعجاب الناس بالشعراء حين يكون نظمهم عاما وخالدا يحكي ما في أنفسهم جميعا , ولا يكون كذلك إلا إذا كان متصلا بالحياة , وصورة صادقة لها .

وقد لا يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره , كما يعبر عن روح ذاته , ولكن علي قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبقريه , فبقدر ما تحمل الصورة من قيم اجتماعيةً و عاطفيةً , وفنيةً يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغةً , وكأنه لا ينسي اختلاط الحالات النفسيةً بالحالات الاجتماعية مما يساعدنا علي أن " نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقي من صور و أراء اخلاقيةً , واجتماعيةً و فلسفيةً , ودينيةً , لم يشعر المؤلف بالحاجة إلي العبارةً عنها , وإن كونت الأساس الدفين لحياته العقليةً , ذلك لأنه كان يفهمها في نفسه , كما كان الآخرون يفهمونها عنه دون الحاجةً إلي التصريح بها , سوف ندرك فى ومضة أو نبرة أو تركيب
الأغراض العميقة الخفية التي كثيرا ما تعارض المعنى الظاهري للنص "
(١)

هذا , وكلما تعمق الفن وضرب بجذوره في أغوار الحياة , وكشف في مضمونه عن أنماطها الفكرية والعاطفية المعقدة ,وكلما وضع يديه على أسرار الطبيعة البشرية , واستخلص فيها عبرا تطهر أدران البشر , وتعيد إليهم صحتهم النفسية , تسهم في تسوية شخصياتهم , وكلما كان تصور الفنان للحياة تصورا كاملا متسقا , كلما عظم شأن هذا الفن , وكلما تفوق على غيره من الفنون , وكتب له الخلود على مر الأجيال , وبهذا المعنى يمكن القول بحق , " إن الشعر نقد للحياة " .

قصارى القول : إن الأدب بشكل عام جوهر التاريخ بأكمله , بل هو خلاصتة وموجزه (٢)- ومع ذلك فإن الأدب يمنحنا خصوصيات لا تدخل في نطاق العلم ولا الفلسفة(٣).

إنه أكثر خصوصية من علم النفس , وعلم الاجتماع , وأكثر شمولا من التاريخ والسيرة , ذلك لأنه ذو طبيعة تأويلية لابد وأن يقدم لنا حدا أدنى من الحكم بالجدارة الجمالية , وليس بالجدارة التاريخية أو الفلسفية , أو المطابقة مع السيرة (٤) إنه يتميز

١- راجع (لانسون) – في (منهج البحث في اللغة والأدب) – ترجمة د/ محمد مندور ضمن مبحثه (النقد المنهجي عند العرب) ص ٣٩٧ وما بعدها .
٢- نظرية الادب /١٢١/ ٣٥ .
٣- راجع السابق / ١٢١.
٤- راجع السابق /٣٣١ .

بشفافية الخاص (النوعي) في الفردي أو شفافية العام (الجنس) في الخاص , وبشفافية الأبدي في الزمني ومن خلاله (١) , ذلك لأنه يتميز بتجسيمات منظمة وذات تنوع كبير للتجربة الإنسانية .

ولعل ما نسمية ذوقا ليس إلا مزيجا من المشاعر والعادات والأهواء التي تساهم فيها كل عناصر شخصياتنا المعنوية بشئ , من ثم يدخل في تأثراتنا الأدبية شئ من أخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا .

ولكن التاريخ يستطيع أن يفصل عنا حساسيتنا الفنية أو على الأقل يخضعها لحكم الصور التي تكونها عن الماضي , ومن ثم يكون نشاطنا الفني عبارة عن إدراك العلاقات التي تربط العمل الأدبي بمثل أعلى أو بمنحى في الصياغة معلوم , ثم ربط هذين الأخيرين بروح الكاتب أو حياة الجماعة , أي أننا سنأخذ أنفسنا بأن نحس تاريخيا , فنقيم سلم القيم لا تبعا لميولنا الخاصة وحسب , بل وفقا لقوة ودقة (٢).

ثم إن الخصائص التي تميز العبقرية الفردية ليست أجمل ما في تلك العبقرية بل لأنها تشمل في حناياها الحياة الجماعية لعصر , أو هيئة , وترمز لها أي تمثلها , من ثم وجب علينا أن نحاول معرفة كل تلك الإنسانية التي أوضحت عن نفسها خلال كبار الكتاب , وهكذا نضطر أن نسير في اتجاهين متضادين : نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقل الموحد ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة ,ونظهر كيف أن الرجل العبقري نتاج لبيئة وممثل لجماعة (٣).

إن أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة , وبؤرة للتيارات المعاصرة , وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته , ولكي نميزه , لابد أن نعرف الماضي الممتد فيه وذلك الحاضر الذي تسرب إليه (٤).

لذلك فإن أي محاولة نتلمس من خلالها جوامع الإنسانية الشاملة التي تجمعنا بيننا وبين الجاهليين , علينا أن نضع النص الجاهلي في بيئته وعصره , ونربطه بأحوال قومه المادية , والفكرية , والعاطفية , ونحاول أن نرى صدى تجاربهم المعينة في مكانهم وزمانهم .

١- راجع السابق / ٣٣٢ .
٢- انظر (لانسون) في منهج البحث في اللغة والأدب – ترجمة د/ محمد مندور ٤٠٧ .
٣- راجع السابق / ص٤٠٣ .
٤- راجع السابق / ص ٤-٢

وما كانوا يشهدون حولهم في الطبيعة من مشاهد , ويبلون في نمط معيشتهم من أحداث صاغتها وحددتها المرحلة التطورية المعينة التي بلغوها في حياتهم الاجتماعية .

ونحن إذا نظرنا إلى الجاهليين , وجدنا أنهم في عيشتهم وحياتهم البدوية الصرف لم يخرجوا عن الدائرة التي وضعتهم فيها طبيعة بلادهم , فهم لم يروا غير الصحراء الواسعة , وهذا البسط اللانهائي الذي يحمل على الظن بأن الحياة لا تتغير , وطبعي أن يكون ما يجيش في صدورهم من معان , وما يلابس أفكارهم من أخيلة صورة لحياتهم فلا أثر فيه لتعقيد , لأن الخيال عندهم منتزعه صوره من المحسات , والتعقل مستنبط مما يلوح من مشاهد , ويعرف من تجارب , وينساب في النفوس من وجدان , كل ذلك في غير غلو , أو مبالغة أو إغراق.

ولعل أظهر ما يتجلى فيه تأثر المعاني الخيالية بالبيئة التشبيه والاستعارة , فهما في العصر الجاهلي قبل أن يخرج العرب من جزيرتهم , وينساحوا في الارض يكادان لا يعدوان ما يقع عليه الحس , يقول " ابن طباطبا العلوي " :

" واعلم أن العرب أودعت أشعارهم من الأوصاف والتشبيهات , والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ,ومرت به تجاربها , وهم أهل وبر صحونهم البوادي , وسقوفهم السماء , فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها , وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على أختلافها من شتاء وربيع وصيف وخريف من ماء وهواء ,ونار وجبل , ونبات وحيوان , وجماد وناطق ومتحرك وساكن , وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه , فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق , ومذمومها , في رخائها , وشدتها ,ورضاها , وغضبها , وفرحها وغمها , وأمنها وخوفها , وصحتها وسقمها , والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم , وفي حال الحياة إلى حال الموت , فشبهت الشئ بمثله تشبيها صادقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها " (١)

دخلت الاستعارة معه ميدان حربه , فكثرت , وتعددت تعدد أيام غزوه وصراعه مع الآخرين من أعدائه وشانئية , وذهب خيال الشعراء بها كل مذهب , لتصوير ما نزل بساحة الأعداء من قتل , وضرب , صاروا بعده جزرا للضباع والسباع ,وجوارح الطير , وما ألقى في قلوبهم من رعب وفزع , ففروا هاربين .

١- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ١٠/ ١١.

لقد صور الشاعر الجاهلي ما كان قومه يفعلونه بأعدائهم , وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية , بأنهم إذا قوهم كأس العذاب , فراح يستعير الكأس المرة في تهكم وسخرية وشماتة مثلا لما يلقاه العدو من قتل , وإيلام , يذيقه إياها مرة في أكثر الأحيان ,ومشفوعة بما يخصصها بلون من ألوان النكال , كأن تكون كالنار , أو مملوءة بالسم الناقع , أو مكروهة الجرعات , معتمدا كما سيتضح لنا على حاسة الذوق في صور تتردد كثيرا في معرض الفخر والتباهي بالقوة , والجلد والصبر .

وما التهكم هنا أو السخرية إلا إدخال الدوافع المضادة أو المكملة , ولذلك فإن الشعر الذي لا يصمد أمام السخرية والتهكم ليس من الطراز الأول , كما أن السخرية , أو المفارقة ذاتها هي دائما من الصفات المميزة للشعر الرفيع (١).

"ثم إن التوازن بين الدوافع المضادة هو أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى , ينشط أجزاء من شخصياتنا أكثر بكثير مما يمكن أن تنشطه تلك التجارب المقصورة على انفعال محدود فحينئذ لا نوجه في اتجاه واحد فقط , وهذا مما يؤثر فينا , وحينما لا نستجيب من خلال مجرى اهتمام واحد ضيق ,ولكن من خلال مجار عدة في الوقت نفسه , وعلى نحو متماسك فحينئذ تكون استجابتنا " خالية من المصلحة " فالحالة الذهنية التي تخلو من المصلحة هي حالة عدم رؤية الأشياء من زاوية أو وجهه واحدة فقط "(٢).

هذا , وتتعدد أمثلة التهكم الاستعاري , والزراية في مجال التباهي بالقوة في الحروب ,والصراعات كما قلنا , من ذلك قول " سنان بن أبي حارثة المري " .

قل للمثلَّم وابنِ هنـــــدٍ مَالكٍ : إنْ كُنْتَ رَائمَ عِزِّنَا فاستَقْدِمِ

تَلْقَ الَّذي لاَقَى العَدُوُّ وتَصْبطحِ : كَأسًا صُبَابَتُهَا كَطَعْمِ العَلْقَمِ (٣)

وقول " عامِـــــر بن طُفَيل " :

صَبَحْنَا الحَيَّ مِنْ عَبْسٍ صَبُوحًا : بِكَأْسٍ فِي جَوَانِبهَا الثُّمِيلُ (٤).

١- راجع مبادئ النقد الأدبي لريتشارد /٣٢١.
٢- راجع السابق / ٣٢٢ .
٣- المفضليات / ق١٠٠ / ٣٤٩ .
٤- ديوان عامر بن طفيل – وعبيد الأبرص (طلندن بتحقيق لايل سنة ١٩٢٣ / ١٣٣ والثميل – والمثمل – والمثمن : السم .

وقول " الأعشى " , ميمون بن قيس , يمدح بني شيبان لانتصارهم في يوم " ذي قار" :

أَذَا قُوهُمُ كَأْسًا مِنَ المَوْتِ مُرَّةً : وَقَدْ بَذَخَتْ فُرْسَانُهُمْ وأَذَلَّتِ (١)

وقول " طُفَيل الغَنَوي " :

فَرُحْنَا بِأَسْرَاهُمْ مَعَ النَّهْبِ بَعْدَمَا : صَبَحْنَاهُمُ مَلْمُومَةً لا تُكَذِّبُ (٢).

أما " النابغة الجَعْدِي " :, فينصف الأعداء , ولكنه يثبت لقومه فضيلة الصبر على الموت في قوله :

فَلَمَّا قَرَعْنَا النَبْعَ بِالنَّبْعِ بَعْضَهُ : بِبَعْضٍ أَبَتْ عِيدَانُهُ أَنْ تَكَسَّرَا

سَقَيْنَاهُمْ كَأْسًا سَقَوْنَا بِمِثْلِهَا : وَلَكِنَّنَا كُنَّا عَلَى المَوْتِ أَصْبَرَا (٣)

و أصل المعنى في الكأس أنها اسم للقدح مادام فيه الخمر , وهي أيضا الخمر , وهذا ما يفيده تصويرهم البأس والقوة في تهكم بصورة الكأس يصبحونهم بها كما نجد ذلك في قول " الحارث بن عُبَاد ":

لَقَدْ صَبَحْنَاهُمُ بِالبِيضِ صَافِيَةً : عِنْدَ اللِّقَاءِ وَحَرُّ المَوْتِ يَتَّقِدُ (٤)

كما قال "أعشى بَكْر " في يوم " ذي قار " :

أَمَّا تَمِيمٌ فَقَدْ ذَاقَتْ عَدَاوَتَنَــــا : وَقَيْسُ عَيْلَانَ مَسَّ الخِزْيُ وَالأَسَفُ

وجُنْدُ كِسْرَى غَدَاةَ الحِنْوِ صَبَّحَهُمْ : مِنَّا كَتَائِبُ تُزْجِي المَوْتَ فَانْصَرَفُوا (٥)

١- ديوان الاعشى / ق٤٠ .
٢- ديوان طفيل (ط لندن ١٩٢٧) ص ٢٢ – والملمومة : الكتيبة المنتشرة.ولا تكذّب : أي لا تحجم عن القتال محققة ما تفعل في صدق .
٣- الخزانة للبغدادي (طبولاق) ١٢٩٩هـ / ج١/ ٥١٤ وشعر النابغة الجعدي (ط منشورات المكتب الاسلامي) دمشق ١٩٦٤ – تحقيق محمد زهير الشاويش ص٧١ .
٤- لويس شيخو : شعراء النصرانية / ٢٧٨ .
٥- العقد الفريد / ج٥ / ص ٢٦٦ .

كما قال (هو نفسه) يلوم "قيس بن مسعود في يوم "ذي قار" أيضا :

شَفَى النَّفْسَ قَتْلَى لَمْ تُوَسَّدْ خُدُودُهَا : وِسَادًا وَلَمْ تُعْضَضْ عَلَيْهَا الأَنَامِلُ .

بِعَيْنَيْكَ يَوْمَ (الحِنْوِ) إِذْ صَبَّحَتْهُمُ : كَتَائِبُ مَوْتٍ لَمْ تَعُقْهَا العَوَائِلُ (١)

وقال "جُسَّاس بن مُرّة" :

فَلَمَّا رَأَيْنَا واسْتَبَنَّا : عُقَابَ البَغْيِ رَافِعَةَ الجَنَاحِ

صَرَفْتُ إِلَيْهِ نَحْسًا يَوْمَ سَوْءٍ : لَهُ كَأْسٌ مِنَ المَوْتِ المُتَاحِ (٢)

فالعداوة مما يذاق , وحربهم العدو بمثابة تصبيح له , كمن ذاق خمر الصباح على سبيل التهكم والسخرية .

وقال "عَبيد بن الأَبْرَص" :-

وَلَقَدْ تَطَاوَلَ بِالنَّارِ لِعَامِرٍ : يَوْمٌ تَشِيبُ لَهُ الرُّؤُوسُ عَصِيبُ

حَتَّى سَقَيْنَاهُمْ بِكَأْسٍ مُرَّةٍ : فِيهَا المُثَمَّلُ نَاقِعًا فَلْيَشْرَبُوا (٣)

أما "الأعشى – ميمون بن قيس" , فيقول فخورا بهزيمته "هَامَرْز" قائد جيش الفرس في "يوم ذي القار" :-

فَجَاءَ القَيْلُ "هَامَرْزُ" : عَلَيْهِمْ يُقْسِمُ القَسَمَا

يَذُوقُ مُشَعْشَعًا حَتَّى : يُفِيءَ السَّبْيَ وَ النَّعَمَا

صَبَحْنَاهُمْ مُشَعْشَعَةً : تُخَالُ مَصَبَّهَا رَتَمَا

صَبَحْنَاهُمْ بِنَشَّابٍ : كَفِيتٍ فَعْقَعَ الأَدَمَا (٤)

١- السابق ص ٢٦٧/٢٦٨

٢- شعراء النصرانية / ٢٤٧ .

٣- ديوانه / ص٦

٤- ديوانه/ بتحقيق د/ محمد حسين(ق٥٦) . ومختار الشعر الجاهلي ج٢/٢٨٠/٢٨١
رَتَمًا : متدفقه - والكفيت: السريع - وهامرز: قائد جيش الفرس
المشعشع: الخمر مزجت بالماء - والنعم: الابل - يفيء: يرجع - وفعقع أحدث صوتا - والأدما البشرة

والحرب عند "المهلهل" - (عَوِيّ بن ربيعَة) كأس مرة يتجرعها العدو مرة حسواتها, يقول في رثائه "كليبا بن وائل" لما قتل في حرب " البسوس" :-

فَتَسَاقَوْا كَأْسًا أُمِرَّتْ عَلَيْهِم : بَيْنَهم يَقْتُلُ العَزِيزُ الذَّلِيلَا (١)

ولا يخفي علينا ما في كل صورة من اختلاف عن الأخري, في أسلوب العرض وحسن التخييل, ودقه التصرف, "فأعشي بكر" يصبح العدو بالكتائب تزجي الموت, والصورة نفسها في البيتين التاليين له , الكتائب كتائب الموت نفسه التي لم يستطع أحد دفعها, والكأس لدي "جَسَّاس بن مُرَّة" كأس من الموت مرة المذاق , وعند "عَبيد بن الأبرص" كذلك , وعند "الأعشي ميمون ابن قيس" التصبيح بالنشاب, وهكذا تختلف جزيئات الصوره باختلاف رؤية كل شاعر بما يضيف اليها من فنه ولغته و تصوره.

والصوره تتكرر لدي الشعراء الجاهليين في غير موضع , ويزداد التباين في طريقة عرضها عندما نقرأ للخنساء رثاءها اخاها صخرا, اذ تقول:-

يَعْدُو بِهِ سَابِحٌ , فَهْدٌ مَرَاكِلُهُ : مُجَلْبَبٌ بِسَوَادِ اللَّيْلِ جِلْبَابَا

حَتَّي يُصَبِّحَ أَقْوَامًا يُحَارِبُهُمْ : أَوْ يَسْلُبُوا دُونَ صَفِّ القَوْمِ أَسْلَابَا(٢)

فالتصبيح بفرس سريع الجري, خفيف الحركة, صلب قوي, فهو بمثابة سلاح من أسلحه الموت و الهزيمة.

أما "عامِر بن الطُّفَيْل" , فارس قيس, ابن عم "لبيد بن ربيعةَ" , فقد وصل باستعارة التصبيح, "وهو شرب خمر الصباح" لغارة الصباح إلي درجة من القوة بحيث إنها تبيل الحبالي من النساء من فرط صدمها لهن, وخوفهن منها, يقول:-

وَنَسْتَلِبُ الأَقْرَانَ , والجُرْدُ كُلَّحٌ : عَلَي الهَوْلِ يَعْصِفْنَ الوَشِيجَ المُقَوَّمَا

---

(١) العقد الفريد/ج٦/٦٢

(٢) ديوانها /٧ – والنشاب: السهام - وكفيت بمعني سريع

وَنَحْنُ صَبَّحْنَا حَيَّ أَسْمَاءَ غَارَةً : أَبَالَ الحَبالَي غِبُّ وَقْعَتِنَا دَمَـــا(١)

ولا يخفي علينا ما في مشهد المعركة, وهزيمة العدو , من عبوس الخيل , وظهور اسنانها, ومن ركوبها الامر بلا تدبير ولا رويه, اذ قال: " يعسفن" , يريد انهن يلقين بأنفسهم علي الرماح المتشابكه, بدون خوف او اكتراث.

ويقول"مُرَّةُ بن قَيْس بن عاصم" في يوم "النُّباح"و "ثُيْتَل , لتميم علي بكر, وقد صور "التصبيح" في شكل مغاير لما سبق,:-

أنا ابنُ الذي شَقَّ المَزَادَ وَقَدْ رَأي : بثُيتَل أَحْيَاءَ اللَّهَازِمِ حُضَّـرَا

وَصَبَّحَهُمْ بالجيشِ قَيْسُ بنُ عَاصِمٍ : فَلَمْ يَجِدُوا إلاَّ الأَسِنَّةَ مَصْدَرَا

عَلَي الجُرْدِ يَعْلُكْنَ الشَّكِيمَ عَوَابِسًا : إذَا المَاءُ مِنْ أَعْطَافِهِنَّ تَحَدَّرَا

سَقَاهُمْ بِهِ الذّيفَانَ قَيْسُ بنُ عَاصِمٍ : وَكَانَ إذَا مَا أَوْرَدَ الأَمْرَ أَصْدَرَا (٢)

لقد حضر الموت جند العدو, وكانت الحرب صباحهم بدلا من خمر الصباح, يشربونها من اسنه الرماح و السيوف وكأنها اكواب سقياهم, ثم إن الحرب بسمومها و بأسنتها تورد و تصدر, فإذا ما اثخنوا العدو بسلاحها عادوا ليضربوهم المره بعد الاخري ثم إن الخيل تشارك اصـــحابها العبوس والجـد و التصميم, و تبذل ما تبذل مع فرسانها حتي تصبب عرقها علي اعطافها من فرط الجهد و قوه المقاتله.

وفي يوم السيطين (لبكر علي تميم) قال "رُشَيد بن رُمَيض العنبري":-

فَجِئْنَا بِجَمْعٍ لَمْ يَرَ النَّاسُ مِثْلَـهُ : يكاد له ظَهْرُ الوَرِيعَةِ يَظْلَـعُ

بِأَرْعَنَ دُهْمٍ تُنْشَدُ البلقُ وسْـطَهُ : لَهُ عَارِضٌ فيهِ الأَسِنَّةُ تلمـعُ

صَبَّحْنَا بِهِ سَعْدًا و عَمْرًا وَ مَالِكًا : فَكَانَ لَهُمْ يَوْمٌ مِنَ الشَّرِ اشْنَعُ(٣)

---

(١) الشعر و الشعراء/ ج٣٤٢/١ – و"عامر بن الطفيل" فارس قيس, وكان اعور عقيما لا يولد له . والجرد: قصير الشعر , وقصر الشعر من علامات عتق الخيل , وكرمها – والكلح من الكلوح بدو الاسنان عند العبوس , ويعسفن من العسف وهو ركوب الامربلا رويه ولا تدبير والوشيج الرماح. واصلها الشجر الذي تصنع منه.

(٢) العقد الفريد/ ج١٨٥/٥

(٣) العقد الفريد/ ج٦) ص٥٥ و يسمي اليوم ايضا بيوم الشيطين

كما كان تشبيه الحرب "بالنار" من أشيع الصور الاستعاريه ذكرا و أكثرها ترديدا علي ألسنه الشعراء الذين وصفوها في سياق إغراض كثيره كالفخر وَ الهجاء, والرثاء, والمدح, واستعملوا في هذه الصور ألفاظا بعينها مثل "شب" , و "استعر" و "اضرم" , و"حش" ....الخ ، ليدلوا علي شده توقد الحرب , ونشاطها, وارتفاعها, وتلظي العدو بها, و قد اصطلاها حامية , وهم إذ يحشونها تزداد على طول المدى ارتفاعا وتحرقا , ويبقى أثرها المدمر , وقد حمى الحديد على العدو ,واستمر قتله ,وثار نقع الموت كالدخان والتهبت القلوب حماسة .

يقول " الحارث بن عُبَاد " :

يالَقَوْمي مِنْ حَادِثٍ قَدْ دَهَانَا : ولحربٍ اشْيَبَّ مِنْهَا قَذَالِى

أَصْبَحتْ حَرْبُنَا وحَرْبُ أَبِينَا : باسْتعارٍ تَشُبُّ بالأَهْوالِ (١).

فالحرب كالداهية تستعر كالنار وتشب بالأهوال التي يشيب منها قَذَال الرأس وهو جِمَاع مؤخرته من الإنسان .

أما " نهشل بن حرى النهشلي " من المخضرمين فيصف يوم الحرب قائلاً :

وَيومٍ كَأَنَّ المصْطَلِينَ بِحَرِّهِ : وإنْ لَمْ تَكُنْ نَارٌ قِيامٌ على الجَمْرِ .

صَبَرْنَا لَهُ حَتَّى يَبُوخَ وإنَّما : تُفرَّجُ أيامُ الكَرِيهَةِ بالصَّبْرِ (٢).

إنه يوم يصطلي الناس كما تصطليهم النار التي استعيرت هنا للحرب وقد اتقدت جمراتها ,ولا مفر من الصبر عند المواجهة حتى تبوخ نارها أي تخمد وينتهي استعارها .

كما قال " امرؤ القيس " في الحرب :

الحَــرْبُ أَوَّلُ مَا تَكُــونُ فَتِيَّةً : تَسْعى بِزِينَتِهَا لِكُلِّ جَهُــولِ .

حَتَّى إذَا اسْتَعَرتْ وَشَبَّ ضِرَامُهَا : عَادَتْ عَجُوزًا غَيْرَ ذَاتِ خَلِيــلِ

شَمْطَاءَ جَزتْ رَأسَهَا وَتَنَكَّــرَتْ : مَكْرُوهَةً للشَــــمِّ والتَّقْبِيل (٣).

١- شعراء النصرانية / ١٣٤ .

٢- الشعر والشعراء لابن قتيبة (ج٢)ص ٦٤١.

٣- ديوان امرئ القيس (بتحقيق محمد أبو الفضل) ق ٩٦ / ٣٥٣ .

وقال " عمرو بن كلثوم " في يوم " خزاز " :

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ في خَزَازٍ : رَفَدْنا فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا .

فَكُنَّا الأَيْمَنِينَ إِذَا التَقَيْنَا : وَكَانَ الأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينا .

فَصَالُوا صَوْلَةً فِيما يَلِيهِم : وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيمَنْ يَلِينَا .

فآبوا بالنِّهابِ وبِالسَّبَايَا : وأُبْنَا بالمُلوكِ مُصَفَّدِينَا (١)

وفي يوم " المِعَا " يقول " حُجْر بن خالد بن محمود " :

ومُنْبطَحِ الغَوَاضِرِ قَدْ أَنِفْنَا : بِناعِجَةِ " المِعَا " حُرِّ الجِلَادِ

تنفذنا أَخَاذيذًا فَـرُدَّتْ : على "سَكنٍ" وجَمْـعِ بني عُبادِ (٢).

ويقول " الوقّاد بن المُنْذر " :

وإِذَا المُهْرَةُ الشَّقْرَاءُ أُرْكِبَ ظَهْرُهَا : فَشَبَّ الإِلَهُ الحَرْبَ بَيْنَ القَبائِلِ .

وأُوقِدَ نارًا بينَهُمْ بِضِرَامِهَا : لَهَا وَهَجٌ للمُصْطَلي غَيْرُ طَائِلِ (٣).

ويقول " طُفَيْل الغَنَوي " :

فأَحْمَش أُولاهُم وأَلْحَق بِسِرْبِهِمْ : فَوارِسَ مِنَّا بالقَنَا المُتَنَخَّلِ (٤)

وأَحْمَشَ النَّار : أَلهبها بالحطب والشحم , أي أنه بالحرب أقاد النار فيهم طعنا وقتلا بقنا منتقاة يَحْمُش بها القتل فتثير بينهم الضرم .

---

١ -العقد الفريد (ج٦)/ ٨٤

٢ -العقد الفريد (ج٦) /٨٥ -وسَكن : ابن باعث بن الحرث بن عباد - والأخاذ : مَنْ أُخذ من النساء .

٣- حماسة المرزوقي / ج٢ / ط١ / ٥٦٣ (وظهرّها بالرفع كلدرك الثمر إذا أمكن الانتفاع به .

٤- ديوان طفيل والطرماح . بتحقيق كرنكو - ط لندن ١٩٢٧ / ص٣٨ .

ويقول " بشامة بن عمرو " خال " زهير بن أبي سلمى " محرضا قومه على القتال :

وَحُشُّوا الحروبَ إذَا أُوقِدَتْ : رِمَاحًا طِوَالًا وَخَيْلًا فُحُولًا

وَمِنْ نَسْجِ دَاودَ مَوْضُونَةً : تَرَى للقَوَاضِبِ فيها صَلِيلًا (١).

فالحرب نار توقد , وأدوات إيقادها الرماح الطوال , والخيا الفحول وهذا مراده من قوله :" وحشوا " ثم نراه يستعير الرؤية للسماع بجامع الإحساس في كل , لأن الرؤية أوثق من السمع , وهاهوذا ما يسمى " بتراسل الحواس " , وهي استعارة دقيقة لم تغب عن مخيلة الجاهلي منذ مئات السنين .

" وتراسل الحواس " في الشعر نوع من الرمز , يلجأ إليه الشاعر وسيلة تغنى بها اللغة الوجدانية , كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه , فيصف الشاعر مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى , فتعطى المسموعات ألوانا , ويضحى المسموع مرينا , وتصير المشمومات أنغاما , وتصبح المرئيات عاطرة , وذلك أن اللغة في أصلها رموز مصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة , فالألوان , والأصوات والعطور , تنبعث من مجال وجداني واحد , فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو .

وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة ، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا , وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل (٢).

١ـ المفضليات / ق ١٠ /ص ٥٩ .

٢ـ وممن دعا إلى الاستعانة بتراسل الحواس لكمال التعبير بالصور الشاعر الفرنسي " بودلير " في قصيدته التي عنوانها " تراسل " , فيها يقول : الطبيعة معبد ذو دعائم حية وأحيانا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح , ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة , تتجاوب الروائح والألوان , والأصوات , كأنها أصداء طويلة مختلطة الآتية من بعيد لقولف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء رحيبة كالليل أو كالضوء , وتحول صفات الحواس وصورها بعضها إلى بعض يجعل العالم الواقعي مثاليا صوريا مختلطا تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام . (راجع النقد الادبي الحديث للدكتور غنيمي هلال ص ٣٩٥/٣٩٦ـ ط دار النهضة ـ الفجالة ـ القاهرة ١٩٧٩ .

ويقول " حسان بن ثابت " في مدح " الزبير بن العوام " , جاعلا سيف " الزبير " أداة لإيقاد سعير الحرب وحشها حامية على الأعداء :

إِذَا كَشَفَتْ عَنْ سَاقِهَا الحَرْبُ حَشَّهَا : بِأَبيَضَ سَبَّاقٍ إلى الموتِ يُرْقِلُ

لَهُ مِنْ رسولِ اللهِ قُرْبَى قَرِيبَـــــةٌ : وَمِنْ نُصْرَةِ الإسلامِ مَجْدٌ مُؤَثَّلُ (١).

وقال " زهير بن أبي سلمى " في كراهة الحرب :

متى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوها ذَمِيمَةً : وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ(٢).

ويقول " زهير " أيضا :

يَحُشُّونَهَا بِالمَشْرَفِيَّةِ وَالقَنَا : وَفِتْيَانِ صِدْقٍ لَا ضِعَافٌ وَلا نُكْلُ

قُضَاعِيَّةٌ أو أُخْتُهَا مُضَرِيَّةٌ : يُحَرَّقُ في حَافَاتِهَا الحَطَبُ الجَزْلُ

إِذَا لَقِحَتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِرَّةٌ : ضَرُوسٌ تُهِرُّ النَّاسَ أَنْيَابُهَا عُصْلُ (٣) .

فالحرب وقودها الناس , وقد ضرب اللقاح مثلا لكمالها وشدتها على سبيل الاستعارة , ثم إنها ليست بحرب أولى , لكن قوتل فيها أكثر من مرة فهي (عَوَان) , ثم هي عضوض سيئة الخلُق تجعلهم يكرهونها , وقد استعار هنا العض والفتك والفرس لشدتها وعنفوانها .

وقال " عامر بن الطُّفَيل " :

وَأَنَا ابْنُ حَرْبٍ لا أَزَالُ أَشُبُّهَا : سَمَرًا وأُوقِدُهَا إِذَا لَمْ تُوقَد (٤)

وقال " سِنَانُ بْنُ حَارِثَةَ المُرِّي " يفخر ببطولته :

فَقَدْ صَبَحْتَ سَوَامَ الحَيِّ مُشْعِلَةً : رَهْوًا تَطَالَعَ مِنْ غَوْرٍ وَأَنْجَادِ (٥)

١- ديوان حسان بن ثابت بتحقيق د / سيد حنفي /٢٩٤ (وَحَشَّها أوقدها).
٢- معلقات الزوزني (ط بيروت) / ٨١ .
٣- ديوان زهير (ط الأعلم الشمنترى) / ٣٧ .
٤- المفضليات / ق ١٠٧ / ص ٣٦٤- (وسيهرا ليلا).
٥- المفضليات / ق ١٠١ / ص ٣٥٠ ومُشْعِلَة : بفتح العين وبكسرها , أراد تشبيهها بالنار المشعلة وبكسرها أراد المتفرقة - والرَّهْو : الساكن يعني الكتيبة تسير على هينتها - والغَوْر ما اطمأن من الأرض وغار- والنَّجْد والأنجاد ما ارتفع من الأرض .

فقد أشعل الحرب نارا بكتيبة تسير على هينتها لثقتها بالظفر , تأيتهم من كل مكان ,. (والرهو؛ الساكن على هينتة – والجمع رهاء).

وقالت " الخنساء " في رثاء أخيها صخر :

وينْهَضُ للعُلْيا إِذَا الحَرْبُ شَمَّرَتْ : فيُطْفِئُها قَهْرًا وإنْ شَاءَ أَضْرَمَا (١)

ولعل سرعة التوقد , والاشتعال ملحوظة في اختيار الفعل (أَضرم) , فالضَّرَم دقّ الحطب وما تسرع فيه النار الاشتعال , هو الضِّرام .

ويقول " ضَمْرَة بن ضَمْرَة النَّهْشَلي " الجاهلي التميمي لسانا وبيانا يفخر بغلبته الكتائب العتيدة :

وَمُشْعَلةٍ كالطَّيْرِ نَهْنَهْتُ وِرْدَهَا : إِذَا مَا الجَبَانُ يَدَّعِي وهو عَائِدُ (٢) .

فالمشعَلة , بفتح العين؛ الكتيبة تشعل الحرب , مستعيرا لها النار , وجعلها كالطير في سرعتها ,مما يدل على الثقة بشدة البأس ، وربما جعلها كالطير في كثرتها , تخيف الجبان ، وقد (عنّد) أي أنحرف يتقيها , أما هو فقد نَهْنَهه وِرْدَها , أي كف قطيعها من الجيش .

ويقول "النابغه الذبياني" لعمرو بن المنذر حين قُتل أُخوه "المنذر بن المنذر"

قد خَلَّت الحربُ عَنْه فهو يُسْعِرُهَا : كالهُنْدُوانِيِّ حَلَّى حَدَّهُ الأَثَمُ(٣)

فقد اشعل الحرب(يعني عمرو بن هند) كأنه سيف (حلّاه قِرَابُه) في مُضيّه.

اما "قيس بن الخَطيم" , فلا يشعل الحرب ظالما, وإنما يوقدها حال ظلمه، يقول:-

وكنتُ امرءًا لا أُبعثُ الحَرْبَ ظَالِمًا : فَلَمَّا أَبوْا اشْعَلْتُهَا في كُلِّ جَانِبِ(٤)

١- ديوان الخنساء / ١٣٢.
٢- المفضليات (ق٩٣) / ص ٣٢٤ .
٣- ديوان النابغه(بتحقيق محمد ابو الفضل) – ط دار المعارف(ق٥٩) ص١٩٦. و خَلّته أي تركته – والأثم يريد قِرَابَ السيف
٤- ديوانه بتحقيق د/ ناصر الدين الاسد(ق٤) ص ٣٦

ويقول "الحارث بن عُبَاد" في لقائه عدوه:-

ثم التقَيْنَا وَنَارُ الحَرْبِ سَاطِعَةٌ : وَسَمْهَرِيُّ العَوَالِي بَيْنَنَا قَصَدُ(١)

ويقول "الأعشي" مصورا طعنة رمحه:-

بِمُشْعَلَةٍ يَغْشَي الفَرَاشُ رَشَاشَهَا : يبيتُ لَهَا ضَوْءٌ مِنَ النَّار حَاجِمُ(٢)

قال ابو عبيده: كان من حديث "يوم السّلي" أنَّ "بني مازن" أغارت علي "بني يشكر" , وأصابوا منهم, وشد زاهر بن عبد الملك بن مالك" علي "تيم بن ثعلبه" اليشكري, فقتله, فقال في ذلك:-

لله تَيْمُ أَيُّ رُمْحِ طِرَاد : لاقَي الحِمَام وأيُّ نَصْلِ جِلَاد

وَمِحَشُّ حَرْبٍ مقدمٌ مُتَعَرِّضٌ : للمَوْتِ غَيْرَ مُعَرِّدٍ حَيَّاد(٣)

والحرب عند "النابغة الجَعْدي" قدر تفور فيفثؤها ويسكن غليانها , يقول في نساء سبين:-

فَنَحْنُ غِضَابٌ في مَكَانِ نِسَائِنَا : وَيَسْفَعُنَا حَرٌّ مِنَ النَّارِ يَصْطَلِي

تَفُورُ عَلَيْنَا قِدْرُهُمْ فَنُدِيمُهَا : وَنَفْثَؤهَا عَنَّا إذا حَمْيُهَا غَلَا(٤)

ولم يكتف الشعراء الجاهليون بتصوير الحرب مستعيرين لها الكأس , والنار بل إننا نرى صورة استعارية أخرى تشيع في شعرهم وتتكرر أيضا , إذ شبهوا – على سبيل الاستعارة – الحرب " بالرحي " , التي تدور فتعرك الناس وتطحنهم لتجعلهم رميما , مستعملين الفعل (دار) في كثير من الأحيان لبيان أثرها الفعال وتدميرها المتصل , مستمدين هذه الصورة من حياتهم ومرافقها ناقلين إياها إلى ميادين حروبهم , يستوحون منها المعاني التي تبرز الحرب في ثوب محسوس , وليس هناك أشد وأقوى فى تصور العربى آنذاك من صورة التدمير التى تحدثها الرحى فيما تطحن ،

---

(١) شعراء النصرانيه ج٣/٢٧٧
(٢) ديوان الاعشي ص١٣١ (ق٩) – وحَاجِم بمعني كاف للاعداء يمنعهم من كيدهم
(٣) حماسه المرزوقي ج٢(ط١) ص٥٦٣ والمُعَرِّد الذي ينكل عن قِرْنه ويفر و يحجم
(٤) الشعر و الشعراء/ج١/ص٢٩٨, ونَفثؤها يطفؤها

أنها صورة دقيقة وملموسة , تقوى معاني الفتك والهلكة ,وتنقل ذلك كله إلى دائرة الحس نقلا جميلا ومخيلا واضحا .

يقول " ربيعة بن مَقْرُوم الضَّبي " , من المخضرمين :

فَدَارَتْ رَحَانَا بِفُرْسَانِهِم : فَعَادُوا كَأَنْ لَم يَكُونُوا رَمِيما

بِطَعْنٍ بِجِيْشٍ لَهُ عَانِدٌ : وَضَرْبٍ يُفَلِّقُ هَامًا جُثُومًا (١)

فقد دارت رحى الحرب حتى صار الأعداء عظاما بالية بعد أن جاش دمهم وتفلقت هامهم التي لم تبرح مكانها .

ويقول " الحارث بن عُباد " :

طَوْرًا نُدِيرُ رَحَانَا ثُمَّ نَطْحَنُهُمْ : طَحْنًا ,وَطَوْرًا نُلاقِيهِم فَنَجْتَلِدُ (٢).

ويقول " الاعشى " ميمون بن قيس " :

صَبَحُوا فَارِسَ فِي رَأْدِ الضُّحَى : بِطَحُونٍ فَخْمَةٍ ذَاتِ صَبَحْ (٣)

والطَّحون رحى الحرب تدور وتفتك بالاعداء في وقت ارتفاع الشمس .

وقال " مهلهل بن ربيعة " ــ واسمه " امرؤ القيس بن ربيعة " خال امرئ القيس بن حُجْر ـ :

كَأَنَّا غُدْوَةً وَبَنِي أَبِينَا : بِجَوْفِ عُنَيْزَةٍ رَحَيَا مُدِيرِ (٤)

ولقد بَسَط " عمرو بن كلثوم " مَدَارَها في قوله :

١- المفضليات : (ق٣٨) ص ١٨٣ / ١٨٤ – وعانِد (ما سال من الدم)والجثوم الذي لم يبرح مكانة " وربيعة " – جاهلي أدرك الاسلام وأسلم وحسن إسلامه.
٢- شعراء النصرانية /٢٧٧ .
٣- ديوانه (ق٣٦) ص ٢٨٩ .
٤- الأصمعيات (ق٥٣)" ص ١٥٤/١٥٥ .

مَتَى نَنْقِلْ إلى قَومٍ رَحَانَا : يكونُوا في اللِّقَاءِ لَها طَحِينَا

يكونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيَّ سَلْمَى : وَلُهْوَتُها قُضَاعَةُ أَجْمَعِينَا (١)

فحرب " عمرو بن كلثوم " تمتد إلى كل الاماكن مستعيرا لقتلاها لُهْوة الرحي , وهي القبضة من الحب , كما استعار لأرض المعركة اسم " الثفال " وهي جلدة توضع تحت الرحي لتتلقى طحينها ,ووجود الثفال هنا يعني أن الحرب دائرة إذا أوقدت مدت بكل أدواتها .

وقال " مُحْرِز بنُ المُكَعبر الضَّبِّيُّ " :

دَارَتْ رَحَانَا قليلاً ثُمَّ صَبَّحَهُمْ : ضَرْبٌ يُصَيِّحُ مِنْهُ جِلَّةُ الهَامِ

ظَلَّتْ تَدوُسُ بَنِي كَعْبٍ بِكَلْكَلِهَا : وَهَمَّ يومُ بَنِي نَهْدٍ بِإظْلَامِ (٢)

فحرب المحرز رحي دائرة , وهي ناقة ثقيلة تدوس بني كعب بصدرها وتطؤهم ببركها عليهم .

وقال " عُرْوَةُ بنُ الوَرْد " في رده على" قيس بن زهير " وكان قد شتمه :

فإنَّ الحَرْبَ لَوْ دَارَتْ رَحَاهَا : وَفَاضَ العِزُّ وأُتْبِعَ القَلِيلُ

أَخَذْتَ وَرَاءَنَا بِذُنَابِ عَيْشٍ : إذَا مَا الشَّمْسُ قَامَتْ لَا تَزُولُ (٣)

فعروة بن الورد " يهدد قيس بن زهر " بالحرب التي سيتوقع الموت بعدها ومهما طال عليه شمس يومه , فلن يكون له إلا بقية من حياة ليس بعدها إلا الموت المحقق له .

١- معلقات الزَّوْزَني (ط بيروت)/ ص ١٢٤ـ واللُّهْوة القبضة من الحبّ .
٢- المفضليات ق ٦٠/ ص ٢٥١/٢٥٢ ـ وجِلّة الهام يعني عظيمات الرءوس .
٣- ديوان عروة بن الورد ـ والسمو أل (طبيروت) ١٩٦٤/ ص ٦٠ وذُنَاب العيش طرفُه

كما يقول " زهير بن جَنَاب الكلبي " وهو جاهلي قديم :

واستدارتْ رَحَى المنَايَا عَليْهِم : بِلُيوثٍ مِنْ عَامِرٍ وَجَنَابِ (١)

وفي يوم الصفقة , ويوم كلاب الثاني , قال " مُحْرِز بنُ المُكَعْبِر الضَّبيّ " :

فِدًى لِقَوْمِي مَا جَمَّعْتُ مِنْ نَشَبٍ : إذ سَاقت الحَرْبُ أقْوامًا لأقْوَامِ

دَارتْ رَحَانَا قَليلًا ثُم وَاجَهَهُمْ : ضربٌ تَصَدَّع مِنْه جِلْدَةُ الهَامِ

ظَلَّتْ ضِبَاعُ مُجِيراتٍ تُجَرِّرُهُمْ : وألحَمُوهُنَّ مِنْهُم أيَّ إلْحَامِ (٢)

وبوجه آخر للصورة الاستعارية , راح الجاهليون يصورون الجيوش في كثرتها وضخامتها حتى لتضيق بها الأرض الفضاء ,وتصبح معضلة ,وهو لفظ مستعار من المرأة التي نشب ولدها في بطنها . فقد علق هذا لجيش بهذه الارض حتى امتلأت به ,ولقد ردد الشعراء هذه الصورة المجازية وكرروها على غرار ما رأينا في صور الحرب , وما استعيرلها .

قال " عَبيْدُ الأبْرَص " مفتخرا بجيش قومه :

حَتَّى سَقَيْنَاهُمْ بِكَأْسٍ مُرَّةٍ : فِيهَا المثَمَّلُ نَاقِعًا فَلْيَشْرَبُوا

بِمُعَضِّلٍ لَجِبٍ كَأنَّ عُقَابَــهُ : في رَأسِ خَرْصٍ طَائِرٌ يَتَقَلَّبُ (٣)

وقال " أوس بن حجر " مفاخرا :

تَرَى الأرْضَ مِنَّا بالفَضَاءِ مَرِيضَةً : مُعَضَّلَةً مِنَّا بِجَمْعٍ عَرَمْرَمِ (٤)

١- شعراء النصرانية ج٢/ ٢٠٩ .
٢- العقد الفريد (ج٦) / ٧٤ .
٣- ديوان عَبيد بن الأبرص – تحقيق د. حسين نصار / ٦ / وط لندن ص ١٥ .وعُقَابه : رايته – والتخرّص : سِنان الرمح – (وخَرَص) بفتح الراء وضمها وكسرها .
٤- ديوانه / ٥ – والشعر والشعراء / ج١ / ط٣ /١٩٧٧/ ص٢١٢ .

فقد تصور الأرض الفضاء ,وهي تعاني من كثرة أعداد جند جيشه مثل الذي تعاني منه المرأة التي نشب ولدها في بطنها مما يضنيها ويمرضها .

"والنابغة " يفخر بقوة جموع جيوش حلفاء قومه من بني أسد , يقول :

جَيْشٌ يظَلُّ بِهِ الفَضَاءُ مُعَضَّلًا : يَدَعُ الإكَامَ كأنَّهنَّ صَحَارِي (١)

فقد جعل هذا الجمع من الكثرة وثقل الوطأة بحيث تصبح به الأكام المرتفعة مسوّاة بالأرض كالصحاري المنبسطة , لانهم ملأوا الفضاء حتى ضاق بهم .

وتواجهنا الإستعارة في ميدان الحرب والعداوة بشكل مغاير تماما عن ذي قبل , إذ عبر الشاعر الجاهلي عن تقويم اعوجاج سلوك عدوه ، واجباره على الانصياع لمراده ، وتوجيه سلوكه وجهة الحقِ والصواب ,مرغما إياه على التخلي عن تيهه وصلفة وكبره , عبر عن ذلك :" مُضَرِّس بن رَبْعي "- الشاعر الجاهلي من بني أسد قائلا :

إنَّا لنَصْفَحُ عَنْ مَجَاهِلِ قَوْمِنَا : ونُقِيمُ سَالِفَةَ العَدُوِّ الأَصْيَدِ

وَمَتَى نَجِدْ يَوْمًا فَسَادَ عَشِيرَةٍ : نُصْلِحْ ،وإنْ نَرَ صَالِحًا لا نُفْسِدِ (٢)

والأصيد هنا ، العدو الذي يرفع رأسه كبرا وتعاظما , والسالفة ,صفحة العنق , يقيمها " مُضَرِّس بن ربعي الأسدي " غَصْبًا وقهرا , حتى لايدع لعدوه فرصة البطش به والحرب عليه , وهو تمثيل استعاري يؤكد به الشاعر قوة ارادته وسلطانه على مناوئيه وشانئيه ,في الوقت الذي يصفح فيه عن مجاهل قومه ,وإنه لما كان الصفح مما يشق على النفس فِعْله , لأنه مقابلة الشر بالخير ,والإساءة بالإحسان , أكده باللام تحقيقا له , وبقدر هذا الصفح عما يحمل على الجهل من قومه , بقدر ما يقابل ذلك , من قوة مع أعدائه لا رحمة فيها ولا صفح ,ولا غفران ,وهذا ما أكدته الاستعارة في المقابل , وشتان بين الموقفين .

ومن البيئة نفسها, ومن عالم الحيوان, راح الشاعر الجاهلي يستعير الناقة للكثير من المعاني, اذ كانت لها عنده شأن اي شأن, بحيث نجد انفسنا أمام حشد من الاستعارات التي استأثرت الناقه فيها بالجزء الأكبر والواضح , ولم لا؟ , وقد كانت صحبةُ الجاهلي الناقةَ طويلةً, وكانت حياته قائمةً عليها, فمن أصوافها, وأوبارها و جلودها لباسه وبيته, وفراشه, وغطاؤه ومن لبنها شرابه ومن لحمها و شحمها طعامه, وعليها

١- مختار الشعر الجاهلي /ج١ شرح وتحقيق مصطفى السقا – (- وديوان النابغة / ق٥ ص ٥٨ ويروى البيت (جمعا يظل ...) والشعر والشعراء جـ١ / ٢١٢ والإكام – الصحراء ذات الحجارة والأرض الغليظة .

٢- حماسة ابي تمام / ج٣٦/٢/والمثل السائر ج٢ / ٢٣٨ ومجاهل جمع مجهلة ,وهوما يحمل على الجهل – والسَّالفة : ناحية مقدم العنق .

راحلته, وهذا التلازم بين العربي و ناقته في السلم و الحرب, وفي الحل و الترحال مع تعلق حياه احدهما بالآخر في الأسفار بوجه خاص, قد عطفه علي ناقته , وجعلها اعز شيء عليه, لا ينافسها في هذه المكانه سوي **"الفرس"** , بيد ان مكان الفرس عند الفرسان خاصه ومكان الناقه عند الفرسان والعامه علي السواء, فلم يكن غريبا مع ذلك كله أن تملا الناقه أشعار العربي(١)

ولقد صدق الاستاذ **"العقاد"** إذ قال عن الناقه بالنسبه للجاهلي:-
" انها جزء من حياته يحس بها الانس في القفار الموحشه, ويأكل من لبنها, ولحمها, وينسج ثيابه ومسكنه من وبرها, ويعرفها و تعرفه كما يتعارف الأصحاب من الأحياء, وينظر الي مكانها من ضميره وخوالج حياته , فأذا هي لا تفارقه, ولا تحتجب عنه , ولا تبرح ملازمة عنده لخيال من يحب, وخيال من يمدح, وخيال من يرجو من الناس والاصقاع والأمصار ، فهو شاعر حق الشاعرية حين يجعل الناقة جزءا من خياله وأوصافه ، لأنه في الحقيقة يعبر عن جزء من الحياة ، وجزء من الشعور وجزء من الإنسان . (٢)

لقد سلوا بها همومهم, فتذهب عن نفوسهم بواعث الألم و الضيق , وبسرعتها ومشيها تثار نوازعهم للوصف, وهي جسر ينتقلون بوساطته من حديث النسيب الحزين الذي يشتد فيه الألم , تحملهم الي ممدوحيهم, وتنقلهم الي احبتهم, فلا غرابةً إذا سماها العربي المال او النعم.

ولقد كانت الإبل مجال فخر العرب امام غيرهم من سائر الامم المتحضرُة آنذاك, فمن حديث رسل **"النعمان"** إلي **"كسري"** في فضل الإبل:-
فأن افضل طعامهم لحوم الابل, فما تركوا دونها إلا احتقارا له, فعمدوا إلي اُحلها وأفضلها, فكانت مراكبهم, وطعامهم, مع اُنها أكثر البهائم شحوما, واُطيبها لحوما, وأرقها اُلبانا, وأقلها غائلةً, وأحلاها مضغة, وإنه لا شيء من اللحمان يعالج ما يعالج به لحمها إلا استبان فضلها عليه.(٣)

ومن وصيه **"أكثم بن صَيْفي"** لطيء, قوله:-
" لا تضعوا رقاب الابل في غير حقها, فلا عجب , فان فيها ثمن الكريمةُ وَرَقُوءُ الدم, وبألبانها يُتحف الكبير, وَيَغَذِّي الصغير, ولو انها كُلِّفَتْ الطحن لطحنت.(٤)

---

(١) راجع للدكتور محمد محمد حسين/ اساليب الصناعه في شعر الخمر والاسفار ص٥١
(٢) الاستاذ العقاد/ راجع شعراء مصر و بيئاتهم/٥٠
(٣) راجع العقد الفريد/ج٥/ص٩ وما بعدها.
(٤) أ. احمد زكي صفوت/ جمهره خطب العرب/ج١/١٣٣/١٣٤
وراجع كتاب الامثال لأبي عبيد القاسم بن سلام/١٩٠/١٩١
"والرقوء" بفتح الراء المشدده ما يرقأ به الدم من ديه او دواء

ولعل هذا ما حملهم علي اكرام فحول الابل, والاحتفاظ بأنسابها.

<u>ومجمل القول:-</u>

إن الصورةَ التي يرسمها البدوي لناقته هي الصورةَ نفسها التي يرسمها لنفسه, وما صورةَ الناقةً, في استعاراته إلا "رمز" لمعني النضال من أجل الحياةَ, والبقاء, والسلامةً, انها السبيل لدفعةً الحياةَ التي تقود العربي في كل تفكيره, وسلوكه, في سلمه, وحربه, وحركته و سكونه, بل في كل شنون حياته, لقد أضحت الناقةً بالنسبةً للجاهلي سرًّا تكمن تحته خبايا كثيرةَ.

اتخذها الجاهلي "رمزا" لتهويل أمر الحرب, فشبهت الحرب بالناقه اللاقح, وكأنها حملت بالقتال, واشتدت وهاجت بعد سكون, وصارت الناقه مادةَ لهذا الخيال, فأستعيرت, لاقِحًا وَعَوانا, ومن نماذج ذلك قول **"الاعشي ـ ميمون بن قيس"**, مادحا:-

إِذَا مَا عَاجِزٌ رَثَّتْ قُوَاهُ : رَأَي وَطْءَ الفِراشِ لَهُ فَنَاخَا

كَفَاهُ الحَرْبَ إِذْ لَقِحَتْ إِيَاسٌ : فَأَعْلَي عَنْ نَمَارِقِهِ فَقَامَا(١)

وقول **"عامِر بن الطُّفَيْل"** :-

نَشُدُّ عِصَابَ الحَرْبِ حَتَّي نُدِرَّهَا : إِذَا مَا نُفُوسُ القَوْمِ طَالَعَتْ الثُّغرَ.(٢)

وشدُّ عِصاب الحرب إنما هو مأخوذ من عصب فخذ الناقةً إذا امتنعت عن الحلب, وبشد عصاب فخذها تدر اللبن , ومعناه إننا نُكْره الحرب و المتحاربين علي الاستسلام لنا, لنحقق ما نريد غصبا و شدة.

وقول**"الخنساء"** في رثاء أخيها صخر, والإشارةَ بشجاعته:-

أَعَيْنِ أَلاَ فَابْكِي لِصَخْرٍ بِدَرَّةٍ : إِذَا الخَيْلُ مِنْ طُولِ الوَجِيفِ اقْشَعَرَّتِ

شَدَدْتَ عِصَابَ الحَرْبِ, إِذْ هِيَ مَانِعٌ : فَأَلْقَتْ بِرِجْلَيْهَا مَرِيًّا فَدَرَّتِ

وَكَانَتْ إِذَا مَا رَامَهَا قَبْلُ حَالِبٌ : تَفَتْهُ بِأَيْزَاعٍ دَمًا واقْمَطَرَّتِ

---

(١) ديوانه(تحقيق د/محمد حسين) ق٢٩ ص ٣٤/٣٣ – وإياس: الحرب هاجت بعد سكون
(٢) ديوانه/٧٢

وَكَانَ أَبُو حَسَّانَ صَخْرٌ أَصَابَهَا : فَأَرْغَثَهَا بِالرُّمْحِ حَتَّي أَقَرَّتِ

عَوَانٌ ضَرُوسٌ مَا يُنَادَي وَلِيدُهَا : تَلَقَّحُ بِالْمُرَّانِ حَتَّي اسْتَمَرَّتِ(١)

إننا أمام تصور استعاري كامل من الناقه, فدرّ لبنها يستعار لأنهمار الدمع وكثرته حزنا علي أخيها, ثم تتلوها صوره استعاريةً مركبةً, فهينةً شد العِصَاب علي فخذ الناقه المستعصيةً علي حالبها يستعار لاستسلام الحرب و المتحاربين له و السيطرةَ علي مقاليد أمورها, وتحقيق هدفه منها, وقد رشح استعارته (بلغه البلاغيين) بقوله: " **فألقت برِجْليها مَرِيًّا فدرّت**" اي انها فرجت بين رجليها تحلب اللبن رغما عنها, بعد ان كانت عصيةً علي من قبله, وكذلك حربه علي عدوه, فقد كان أخوها صخر القادر الأوحد علي إخماد نارها و تحقيق الظفر فيها, ولمزيد من السيطرةَ و التحكم في حروبه مع أعدائه نري الشاعره تستعير من الناقةَ إرغاث عرق ثديها أي طعنه حتي تستقر و تسلم امرها لأرادته, ثم تستعار الناقه العضوض سيئه الخلق للحرب كشرت عن أنيابها واذا به يواجه الحرب وقد زادها نارا و اشتعالا برمحه, حتي تضاعفت و يلاتها و شرورها, وهذا معني ما استعار في قوله:"**تَلَقَّحُ بِالمُرَّان**", اي بالرمح, فالرمح هو الذي يلقحها لتحمل و تزداد ويلاتها و تتكرر.

ويقول "**النابغه الجعدي**" يرثي رجلا:-

فَتَي كَمُلَتْ أَخْلَاقُه غَيْرَ أَنَّهُ : جَوَادٌ فَمَا يُبْقِي مِنَ المَالِ بَاقِيَا

فَتَي تَمَّ فيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ : عَلَي أَن فيهِ مَا يسُوءُ الأَعَادِيَا

يُدِرُّ العُرُوقَ بالسِّنَانِ وَيَشْتَرِي : مِنَ المَجْدِ ما يَبْقَي, وإنْ كَانَ غَالِبًا(٢)

والصورةَ التي أمامنا زاخرة بكل معاني البلاغه, وهي تدور في فلك الصوره التي"**تؤكد المدح بما يشبه الذم**" , والتي اصطلح البلاغيون علي تسميتها "**بالاستثناء**" , او "**التوجيه**", لأنها تتكيء في بناء معناها علي أداه الاستثناء, وتوجه المعني الي وجهتين, وجهه سطحيه غير مراده , تطالعنا لأول وهلةً وكأنها مقصودةً , ثم وجهه أخري يعنيها الشاعر ويقصد إليها قصدا, وهي المراد الأساسي, والمعني الأول من وراء رثائه أو مدحه.

---

(١)ديوانها(ط الروائع) الهيئه المصريه العامه ص٢٧/٢٨
وتقته: اي تجنبته , والإيزاغ : خروج الدم دفعةً دفعةً, اي جعلت دفع الدم بينه وبينها.
والوجيف: العدو - واقشعرت: ذهب خيرها - واقمطرت:سكنت – والعوان:الحرب قوتل فيها أكثر من مره – واقرّت: سكنت - واستدرّت: استحلبت الماء – و الضروس:العضوض والمُرّان واحدتها مُرّانة وهي قناةَ الرمح

فقد استثنى في البيت الأول جود الممدوح الذي يستأصل ماله , وبعد أن وصفه بالكمال أوهمنا الشاعر عكس مراده ,وإذ بنا بعد إمعان النظر يتأكد حسن المعنى وتمامه بهذا الاستثناء , إذ إنه دل به على ما قدم من تضحيات الجود , ومعاناة البذل في سبيل غاية نبيلة هي غوث المحتاج ,وسد رمق الجائع , والترحيب بالضيفان ,مما تكتمل به الأخلاق ,وتتوج .

أما البيت الثاني , ففي الفتى ما يسر الصديق , بكل ما اتصف من معاني السمو والرفعة , ويبقى تصور القارئ إلى هذا الحد يواجه معنى صادفه كثيرا ، إنه يفاجأ بشئ من التنبه ,والتأمل عندما يقرأ الشطر الثاني مكتملا , فإذا به يلفت ويتوجه إلى سيل من الصفات الحسنة ,مما لا يقف عند حد , فالمسند إليه هنا (**وهو اسم الموصول**) يشي بصفات من الحسن مطلقة يتخيل منها الإنسان ما لا يمكن عده أو حده , وها هي ذي قمة المدح , إذ تتأكد المناقب , وتتميز الفضائل ,وقد بذل صاحبنا في سبيلها كل ما بذل في مواجهة الأعداء حتى ساءهم ما يجدون منه ما يحسدونه عليه , فما أكثر ما يسوء العدى أن يجدوا في أندادهم ,ما لا يتوفر فيهم من المحامد , والخصال الكريمة ,التي يكتمل بها وجود الإنسان ويتم .

هذه الصور جميعا , تتوّجها صورة " **الاستعارة** " في البيت الثالث وتتحد مع غرضها ومرماها , صورة دَرّ دماء العروق بالسنان , وكأنه حالب يمتري العروق كما يمترى ضرع الناقة حتى تدر لبنها , إنها صورة المحارب الذي يستنزف دماء عدوه قطرة بعد الاخرى , إنه نزيف الحرب الذي لا ينتهي بالعدو إلا بالهلاك ,والهزيمة ,وها هوذا ثمن المجد يدفعه الممدوح بجهده وعرقه ,ويشتريه بسنانه وسيفه ,وها نحن أولاء أمام استعارة أخرى , فقد اشترى مجده المؤثل بِمُرْيِهِ عروق جند الاعداء ,واستنزاف قواهم ودمائهم غصبا ,وقسرا ,فهو لا يبقى ولا يذر (**يشتري من المجد ما يبقى**) , إنها صورة المستميت حتى يهزم عدوه , صورة المصر على حيازة المجد مهما كلفه ذلك من ثمن وتضحيات , في الوقت الذي تحققت له الغلبة منذ اللحظة الأولى ولم يعد هناك ما يشترى بعد , إنه المعنى الذي حققه الشاعر من وراء (**إيغاله**) , وهو صورة من صور (**التتميم**) او الإكمال , يأتي في قافية البيت ونهايته في قوله :" **وإن كان غالبا** " , فهو يجاهد في سبيل الحصول على المزيد وإن كانت الغلبة له قد تحققت , والنصر قد انبلج له نور صبحه ,وبان .

وقول " جَسَّاس بنِ مُرَّة يخاطب المهلهل " متوعدا :

فاصبِرْ لِبَكْر فإنَّ الحَرْبَ قَدْ لَقِحَتْ : وَعَزِّ نَفْسَكَ عَمَّنْ لا يُواليها (١)

وقول " المُزَرِّد بن ضِرَار الذُّبياني " (أخو الشَّمَّاخ):

وَعِنْدِي إذا الحَرْبُ العَوانُ تَلَقَّحَتْ : وَأبْدَتْ هَوَادِيَها الخُطوبُ الزَّلازِلُ (٢)

وقول " الحارث بن عُبَاد " في يوم " رِقْضَة " بكسر القاف وفتح الضاد خفيفة , من أيام العرب " لبكر على تغلب " :

قَرِّبا مَرْبِطَ النَّعامَةِ مِنِّـي : لَقِحَتْ حَرْبُ وَائلٍ عَنْ حِيَالِ .

لَمْ أكُنْ مِنْ جُناتِها عَلِمَ اللـ :ـهُ وإنِّي بِحَرِّهَا اليَوْمَ صَالِ (٣).

وقول الأعشى " يمدح بني شيبان في يوم " ذي قار " :

فَثَارُوا وَثُرْنَا والمَنِيَّةُ بَيْنَنَا : وَهَاجَتْ عَلَيْنَا غَمْرَةٌ فَتَجَلَّتِ .

وَقَدْ شَمَّرَتْ بالناسِ شَمْطَاءُ لاقِحٌ : عَوَانٌ شَدِيدٌ هَمْزُهَا فَأَضَلَّتِ .(٤)

وفيه الحرب لاقح ,ومع ذلك هي شَمْطاء , عَوَان شَمَّرت بالناس مما يعطى صورة كريهة منفرة للحرب , وما يترتب عليها من مضار وخراب .

١- لويس شيخو : شعراء النصرنية / ٢٥٠ .
٢- العقد الفريد (ج٦) ص ٦٦ والمفضليات / ق ١٧ ص ٩٣/ ٩٥ – والعَوَان القديمة – وهَوَاديها أوائلها – وتلقّحت حملت .
٣- الأصمعيات / ق١٧ ص ٧٠/ ٧١ – والنعامة : اسم فرسه – ولَقِحَتْ حملت عن حيال، أى بعد حِيال : أي بعد كانت لا تحمل) – وقيل إذا بقيت الناقة أعواما لم تلقح ثم لقحت كان أقوى لو لدها , كما أن الأرض إذا لم تزرع أعواما كان أكثر لنباتها لأن النتاج بمنزلة الحرب عندهم – وهذا مثل ضرب لشده الحرب وما ينتج عنها من آثر.)
٤- ديوان الاعشى / قصيدة رقم ٤٠ .

وفي حرب بين بكر وتميم , قال " ابن حِلّزة اليَشْكُري ":

قَرِّبي ياخَلِيّ وَيْحَكِ دِرْعِي : لَقِحَتْ حَرْبُنَا وَحَرْبُ تَمِيم

إِخْوَةٌ قَرَّشُوا الذُّنُوبَ عَلَيْنا : في حديثٍ من دَهْرِهِم وقَديم

طَلَبُوا صُلْحَنا وَلَاتَ حين أَوَانٍ : إِنَّ ما يَطْلُبُونَ فَوْقَ النُّجُومِ (١)

أما "عمرو بن كلثوم " في معلقته , فيصور الحرب من خلال خياله المرتبط بالسائمة والإبل في صورة مغايرة إذ يقول :

أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا : وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِيـــنَا

بِأَنَّا نُورِدُ الرَّاياتِ بيضًا : وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَد رَوِينَا (٢).

فالرايات أو الراي تورد وتصدر كالأبل , لتعود بعد الحرب وقد أرتوت من دماء الأعداء ملطخة بحمرتها .

كما تكمن معاني القوة والهلكة في أضراس الناقة وأنيابها , إذ هي رمز للهول , وإثارة الخوف , وفي ذلك يقول " قَيْس بن الخَطِيم " :

وإِنِّي في الحربِ الضَّرُوسِ مُوَكَّلٌ : بإقدامِ نَفْسِي ما أُرِيدُ بَقَاءَها (٣) .

ويقول " عَدِيّبن حاتم الطائي " مخاطبا امرأته :

وَإِنِّي لَوَهَّـــــــابُ قُطُـــوعِي وَنَاقَتِي : إذا ما انْتَشَيْتُ والكُمَيْتَ المُصَـدَّرَا

أَخُو الحَرْبِ إِنْ عَضَّتْ بِهِ الحَرْبُ عَضَّهَا : وإِنْ شَمَّرَتْ يومًا بِهِ الحَرْبُ شَمَّرَا (٤)

١- العقد الفريد لابن عبد ربه ج٢ / ٣١٩ .
٢- من معلقته (معلقات الزروني) ص ١٢٢/١٢٣.
٣- ديوانه (تحقيق د/ ناصر الدين الأسد) ط٢ / دار صادر بيروت / ١٩٦٧/ ص١٠ .
٤- الشعر والشعراء (ج١) /٢٥٣)

فالحرب عَضُوض شرسة كالناقة سيئة الخلق (على سبيل الاستعارة)

ويقول " **بشر بن أبي خَازِم** " في أعدائه :

عَطَفْنَا عَليْهِمْ عَطْفَ الضَّرُوسِ مِنَ المَلاَ : بِشَهْبَاءَ لاَ يَمْشِى الضَّرَاءَ رَقِيبُهَا (١)

والشَّهْباء هنا هي الكتيبة المحاربة علتها الحديد , تعضهم بأنيابها ، أما قائدها فلا يمشي مستخفيا وإنما يجاهر بالقتال علانية في جسارة وشجاعة وجرأة , وفلان يمشي الضراء إذا مشي مستخفيا فيه والضراء هنا ما واراك من شجر .

أما الحرب عند " **ثعلبة بن عمرو العبدي** " الشاعر الجاهلي , فيقول فيها :

عَتَادُ امْرِئٍ فِي الحَرْبِ لاَ وَاهِنِ القُوَى : وَلاَ هُوَ عَمَّا يُقْدِرُ اللهُ صَارِفُ

بِهِ أشْهَدُ الحَـــرْبَ العَوَانَ إذَا بَدَتْ : نَوَاجِذُهَا واحْمَرَّ مِنْهَا الطَّوَائِفُ (٢)

ولعل تشبيه الحرب بالناقة اللاقح على هذا النمط الاستعاري السالف والذي تكررت صوره لم يكن إلا امتدادا لمفهوم الناقة وقيمتها عند الجاهلي . كما قلنا في البداية ," **فالناقة** " بوصفها معلما حيا من معالم البيئة العربية لم تكن كغيرها من الحيوانات الأخرى , فهي حرب على الطريق الطويل , عبر الصحراء مترامية الأطراف ,وهي حرب على الفقر ,والعور , بوجه عام هي المنجاة من كل ما يعوق حياته , أو يحاصرها , أو يوقفها عند حد , فبدونها يعيش معنى مكبولا يكاد أن يموت .

وبمعنى آخر : إنها مثله الأعلى الذي يمكن أن يتصوره موجودا في كل شئ فهي في مخيلته , شاخصة صورتها أمامه دوما , أضحت عنصرا أصيلا في كل ما يتصوره ويتخيله من معان وخواطر , فالمناطق المرتفعة الشامخة في نظر " **بشر بن ابي خازم** " الشاعر الجاهلي الفارس الفحل القديم صدد حديثه عن حروب قومه ,ومجدهم

١- المفضليات (ق٩٦)/ ٣٣١. والملا – الصحراء – والرقيب : الناظر

٢- المفضليات (ق٧٤)/ ٢٨٢ . والحرب العوان أي التي ليست بأولى , بل قوتل فيها أكثر من مرة والطوائف : النواحي .

يتخيلها سنام جمل ,وقد هبط عليها وغلب أهلها ,واستولى على كل ما لهم ,وقد قل المطر وأجدب الناس , فأضحوا فارِغِي الوفاض لا عوض لهم عما أخذ منهم , يقول:

كَفَيْنَا مَنْ تَغَيَّبَ واسْتَبَحْنَا : سَنَامَ الأَرْضِ , إذْ قَحِطَ القِطَارُ (١)

ثم إن الجيش كثير العدد والعتاد في نظر الشاعر الجاهلي كالبعير الأزبّ ,أي كثير الشعر على الوجه والعثنون , يقول " **حجر بن خالد** ":

فَلَوْ أنَّا شَهِدْنَاكُمْ نَصَرْنَا : بِذِي لَجِبٍ أَزَبَّ مِنَ العَوَالي (٢)

وليس هناك أدق من تلك الصورة الاستعارية , وقد طالعنا من خلالها كثرة الجند بما لا يمكن حصره من أعدادهم تتشابك وتتناثر هناك وهناك ، إنه الحس الدقيق للشاعر الجاهلي الذي يستعير من البعير أدق مكوناته لربط مشاهده بحركة الحياة ، وما يحدث فيها من متغيرات ,وكأن كل شئ يحدث إنما يحاكي تلك القوة الجبارة الهائلة , يقول " **ابو ذؤيب الهذلي** " :

لِكُلِّ مَسِيلٍ مِنْ تِهَامَةَ بَعْدَمَا : تَقَطَّعَ أَقْرَانُ السَّحَابِ عَجِيجُ (٣)

أراد لكل مسيل من الماء عجيج , أي صوت ,وقد شبهت السحب بإبل مقرونة انقطعت أقرانها فتبددت وتفرقت ساكبة ماءها هنا ,وهناك .

وفي صورة أخرى تستعير " **الخنساء** " " **الاحتلاب لنزول المطر** " بجامع الكثرة ,والانصباب , فتقول في رثاء أخيها صخر :

يَا فَارِسَ الخَيْلِ إذْ شُدَّتْ رَحَائِلُهَا : وَمُطْعِمَ الجُوعِ الهَلْكَي إذا سَغَبُوا

كَمْ مِنْ ضَرَائِكِ هُلَّاكٍ وأَرْمَلَــــةٍ : حَلُّوا لَدَيْكَ فَزَالَتْ عَنْهُم الكُـرَبُ .

سُقْيًا لِقَبْرِكَ مِنْ قَبْرٍ وَلا بَرِحَتْ : جَوْدُ الرَّوَاعِدِ تَسْقِيهِ وَتَحْتَلِبُ (٤).

١- المفضليات /ق ٩٨ / ٢٣٤ – وسنام الارض ارفع بلاد نجد – والقِطار جمع قطرة وهو المطر .
٢- ديوان الحماسة / ٥١٨ / ٥١٩ .
٣- ديوان الهذليين (ج١) ص٥٥ .
٤- ديوانها (ط بيروت) ص١٣ وط الهية ص٢٢ – والضرائك واحدهم ضريك وهو أسوا الفقراء حالا – والأرملة : الفقيرة التي لا كاسب لها – والجود المطر الغزير - والرواعد : واحدتها راعدة وهي السحابة ترعد – والاحتلاب مستعار لصب المطر .

أما " طُفَيل الغَنَوى " فيطالعنا بصورة استعارية دقيقة ، إذ شبه هيئة تحريك الرياح السحاب ليصيبها ببرده فتمطر ، بهيئة (الابساس) ، أى بهيئة من يحاول مسّ ضرع الناقة وتحريكه لا ستدرار لبنها ٠ وهى استعارة تمثيلية دقيقة فى تركيبها وترتيب مفرداتها ، فيقول :

أَبَسَّتْ بِهِ رِيحُ الجَنُوبِ فَأَسْعَدَتْ : رَوَايَا لَهُ بِالمَاءِ لَمَّا تَصَرَّمِ (١)

" وأَبَسَّتْ به الريح "، أي استدرت الرياح السحاب كما تستدر الناقة للحلب , ويقال أبس بالناقة يبس إبساسا , إذا دعاها للحلب , بمسح ضرعها وأخلافها وتحريكها , وعندما أبست الريح بهذه السحب (الرَّوايا) أسعدته , أي أجابته الروايا بالماء الذي لم ينقطع .

والصورة ذاتها نراها عند " امرئ القيس " يصف انهمار الماء من السحب إذ قال :

أَبَسَّتْ به الرِّيحُ فاسْتَاقَهَا : وَحَلَّتْ عَزَالِيَهُ والجُلُودَا (٢)

والعزالي هنا هي أفواه المَزَاوِد والقِرَب والواحد عَزْلاء , لقد استخرجت الريح ما في السحب من ماء فاستاقها أي طلب السوق منها .

وشبيه بذلك قول " طَرَفَة بن العبد " في إحدى قصائده " في خوله " ابنة عمه :

فَلاَ زَالَ غَيْثٌ مِنْ رَبِيعٍ وَصَيِّفٍ : عَلَى دَارِهَا حيثُ اسْتَقَرَّتْ لَهُ زَجِلْ

مَرَتْهُ الجَنُوبُ , ثُمَّ هَبَّتْ لَهُ الصَّبَا : إذا مَسَّ منها مَسْكَنًا عُدْمُلٌ نَزَلْ (٣) .

فهيئة , تحريك ريح الجنوب السحاب لينزل المطر تشبه هيئة من يمتَرى ضرع الناقة واخلافها (اي يحركها ويمسحها) لتدر لبنها , وهي صورة يلتقطها الشاعر من البيئة رامزة للخير والأمل والحياة .

أما الشاعر الجاهلي " حُجْر بن خالد " فإن معاني القوة التي يستشعرها في الناقة كامنة حتى في " سيفه " الذي يحارب به عدوه والذي يصقل المرة بعد الأخرى ,

---

١- ديوان طفيل الغنوي والطرماح بن حكيم (ط لندن) / ص٤٣ / ٤٤ . وتصرّم بمعنى تقطع – والروايا السحب ينهمر منها الماء .

٢- ديوان امرئ القيس (ق٥٤) ص ٢٥٣ , واستاقها أي طلب السوق منها بعد أن استخرج ما فيها والعزالي أفواه المزاود والقرب والواحد عزلاء – إنما يصف هنا انهمار الماء .

٣- ديوان طرفة بن العبد : (بتحقيق كرم البستاني) ص ١٠٣ , ١٠٤ – والعدْمل السحاب العظيم – ونزل بمعنى امطر .

كما تَغِبّ الناقة , تشرب يوما وتترك يوما (**على سبيل الاستعارة**) ، يقول :

لَعَمْرُكَ مَا أَلِيَّاءُ بْنُ عَمْرٍو : بِذِي لَوْنَيْنِ مُخْتَلِفِ الفِعَالِ .

غَدَاةَ أَتَاهُ جَبَّـــــارٌ بِإِدٍّ : مُعَضَّلَةٍ , وَحَادَ عَنِ القِتَالِ .

فَفَضَّ مَجَامِعَ الكَتِفَيْنِ مِنْهُ : بِأَبْيَضَ مَا يَغِبُّ عَنِ الصِّقَالِ (١)

فقوله " ما يَغِبّ عن الصقال " أصله من غَبَّتْ الماشية , أي شربت يوما وتركت يوما , وغب الرجل في الزيارة , أي زار يوما وترك أخر ، أما قوله :" **فَفَضَّ مَجَامِعَ الكِتْفين منه** " مأخوذ على سبيل الاستعارة من فض مجامع الاكتاف في النوق والجمال عند الذبح ,وهو مستعار للكر والتفريق .

ولم يقف معنى "**القوة**" عند هذا فحسب , بل نرى الشاعر نفسه يشبه كثرة الرماح والتفافها حول العدو بكثرة شَعر الأزب على سبيل الاستعارة يقول :

فَلَوْ أَنَّا شَهِدْنَاكُمْ نَصَرْنَا : بِذِي لَجَبٍ أَزَبَّ مِنَ العَوَالِي (٢).

ذلك أن أصل الزَّبب في الشعر , وفي المثل:" **كل أزبّ نَفُور** " – والأزبُّ هو البعير كثير الشعر على الوجه والعُثْنُون ,لأن ما حوالي عينيه يخيل إليه المناظر على خلاف ما تكون عليه فينفر ويضطرب ,ويثور .

أما " **امرؤ القيس** " , فيستعير " **رياضة البعير** " بالسير حتى يذل , لملاينة صاحبته ومُداراتها بالكلام حتى تذل وتميل إليه بعد امتناع وصعوبة , يقول :

فَصِرْنَا إِلَى الحُسْنَى وَرَقَّ كَلامُنَا : وَرُضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلالِ (٣)

كما يقول في الفخر بنفسه :

فَقَدْ كُنْتُ فِيمَا مَضَى مُصْعَبًا : أَبِيَّ الخِطَامِ عَزِيزًا مَرِيدَا

وَأَلْبَسُ لِلْحَرْبِ أَثْوَابَهَا : وَأَرْكَبُ لِلرَّوْعِ طِرْفًا عَتِيدَا (٤)

١- ديوان الحماسة (ط١) ص ٥١٨/ ٥١٩ – "والإدّ" هو الأمر المُنْكَر .

٢- ديوان الحماسة / ٥١٨/ ٥١٩

٣- ديوان امرئ القيس / ٣٢ – والطِّرْف الكريم من الخيل – والعتيد ما يتخذ عدة وعتادا .

٤- السابق / ق ٥٤ / ص٢٥٢ .

فقد وصف نفسه بأنه مَرِيد (أي شديد فيما هو فيه) , أُبيّ التِحِطَام ,وهو مثل يضربه مستعارا للشدة والمنعة والبأس ,كما استعار صفه الثوب للدرع , فكلاهما يشتمل على اللابس , ثم هو يركب الطِّرْف العتيد , اي الكريم من الخيل ,وقد جعل الخيل عتادا وعدة له في الحروب .

"والنابغة الذبياني" يستعير من الناقه ما يعبر عن حاله النفسيه, اذ يقول في مدح"النعمان بن المنذر" وكنيته"ابو قابوس":-

فَإِنْ يَهلِكْ"أبو قَابُوس" يَهلِكْ : رَبِيعُ النَّاسِ والشَّهْرُ الحَرَامُ
ونُمْسِكْ بَعْدَهُ بِذُنَابِ عَيْشٍ : أَجَبِّ الظَّهْرِ لَيْسَ لَهُ سَنَامُ(١)

يعني, إذا هلك النعمان هلك ربيع الناس, اي هلك خصبهم ومعاشهم من بعد عطاء و سخاء, كما يضيع الشهر الحرام, ويتغاور الناس فيه حربا , مقتتلين دون أن يراعوا حرمته, ويبقي هؤلاء و أولئك ممن كان النعمان لهم ملاذا في شدة وسوء حال, يتمسكون بطرف عيش قليل الخير, وهم علي هذه الحال بمنزله البعير المهزول الذي ذهب سنامه , وانقطع لشده ضعفه وهزاله (على سبيل الاستعارة) ٠

والحرب عند " النابغة الذبياني " ناقة باركة ثقيلة الوطء , حلت في ديار الأعداء وقد أذاقتهم الحرب الموت والدمار , أما قومه فقد نجوا بظفرهم الدائم وانتصارهم المستمر , يقول :

فَبَاتُوا سَاكِنِينَ وبَاتَ يسْرِى : يُقَرِّبُهُمْ لَهُ لَيلُ التَّمَــــامِ .
فَصَبَّحَهُمْ بِهَا صَهْبَاءَ صِرْفًا : كَأَنَّ رُءوسَهُم فَيْضُ النَّعَامِ
فَذَاقَ المَوْتَ مَنْ بَرَكَتْ عَلَيْهِ : وبِالنَّاجِينَ أَظْفَارٌ دَوَامُ (٢)

١- ديوان النابغة / ص١٠٥ / ١٠٦ – وأَجَبّ الظهر , لاسنام له كان سنامه قد جُبَّ , أي قطع أصله , يقال بعير أجب , وناقة جباء – ويروى (أجب الظهر) على التشبيه بالمفعول به حال فتحها .
٢- ديوانه / (ق٢٤) ص ١٣٥- وقيض النعام : أي فلق البيض – ويُروى (ببيض النعام) – قال هذه الأبيات ضمن قصيدة يمدح فيها عمرو بن هند وكان قد غزا الشام بعد قتل المنذر أبي النعمان - وأظفار أي ظافرون .

لقد بات الأعداء غافلين ساكنين دون أن يعلموا أن عمرو بن هند ملا قيهم لقتالهم , حتى سار إليهم ليلا , ولقد كان ليلهم طويلا لمقاساتهم قتال جيش عمرو , ثم أتاهم صباحا , فسقاهم صبوحا وما صبوحهم الا حرب طاحنة أسكرتهم من هول ما شربوا من ويلات (**على سبيل الاستعارة**) ولقد تفلقت رءوسهم كما يتفلق بيض النعام , وفي البيت الاخير شبه كتائب الحرب في أثناء حلولها بهم وتمكنها في ديارهم بناقة قد بركت بكلكاها عليهم وهو تمثيل " **استعاري**" لجثوم الحرب في ديارهم لا تبرحها حتى يموتوا ويثخنوا بأسلحة دامية .

وكما استعير تصبيح العدو , وإذاقته خمر الصباح للحرب تهكما وزراية ، استعير لها من مجال الذوق (**الطعم المر**) بجامع الكراهة والنفور ,والتأذي , يقول "**ابو قيس بن الأسْلت** " في الحرب :

مَنْ يَذُقِ الحَرْبَ يَجِدْ طَعْمَهَا : مُرًّا , وَتَحْبِسْهُ بِجَعْجَاعِ (١)

والجعجاع هو المحبس في المكان القفر الضيق ,والحرب هنا مريرة الطعم خائفة ثقيلة تحبس مشعلها في سجنها الضيق وتصيبه بالهم والكرب .

أما الحرب لدى "**الأعشى** " فإن لها أنفاسا كريهة , من دخل في أتونها وتذوقها شمّا كرهها , مستعيرا (**الذوق**) للشم بجامع الاحساس في كل , وهذه من الاستعارات القائمة على (**تراسل الحواس**) وهى أن تحل خواص حاسة محل حاسة اخرى مبالغة وتخييلا , يقول :

أذَاقَتْهُم الحَرْبُ أنفَاسَهَا : وَقَدْ تَكْرَهُ الحَرْبَ بَعْدَ السَّلَم (٢)

وكما استطاعت الناقة أن تملأ خيال الجاهلي , وتسيطر على رؤيته ما حوله فيراها عنصر قوة يحيط بكل شيء ، **نجده ايضا يستعير لها ما يميزها قوية صلبة** , يقول " **لبيد بن ربيعة** " في مدح " **سعد بن ضباب الإيادي** :

وَلَقَدْ بَعَثْتُ العَنْسَ ثم زَجَرْتُها : وَهْنًا وقُلتُ عَليكِ خَيْرَ مَعَدِّ.(٣)

١- المفضليات / ق ٧٥ ص ٢٨٤ وأبو القيس الأسلت جاهلي (مختلف في اسلامه)
٢- ديوانه ص ٨٩ / ق٤
٣- ديوان لبيد / ٢٠٧ – وبعثت بمعنى أثرت .

لقد بعث ناقتة , اي أثارها من مبركها , بعد هدوء الليل , وهو معنى قوله : (وهنا) , ثم قال : اقصدي خير معد , و (خير) منصوبة على الاغراء , وقد استعار لقوة ناقتة وصلابتها " العنس " أي الصخرة الصماء .

ويقول " المرقّش الأكبر " في وصف الناقة :

وَعَلاةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ المِشْـــــ : ـيَةِ حَرْفٍ مِثْلَ المَهَاةِ نَقُونٍ (١)

فناقة المرقّش الأكبر " عَلَاَة " أي هي كسندان الحداد , دُرِّبت على المشي طبقة فطبقة ,وهي في سرعتها كبقر الوحش ,وهي نقون ترفع رأسها في الخطام والزمام ,كما أنها " حرف " أي ضامرة قوية البنيان .

ويقول "النابغة الذبياني " في قصيدة يرثى فيها " النعمان بن الحارث الغساني " مستعيرلناقته قوة الصخره, وصلابتها:-

دَعَاكَ الهَوَى, واسْتَجْهَلَتْكَ المَنَازِلُ : وَكَيْفَ تَصَابِي المرْءِ و الشَّيْبُ شَامِلُ

وَقَفْتَ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَيَّـــرَ البِلَى : مَعَارِفَهَا و السَّـــارِيَاتُ الهَوَا طِلُ

أُسَائِلُ سُـعْدَى وَقَـدْ مَـرَّ بَعْدَنَـــا : عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعٌ كَــوَامِلُ

فَسَلَّيْتُ مَا عِنْدِي بِرَوْحَةِ عِرْمِـــسٍ : تَخُبُّ بِرَحْـلِي تَــــارَةً وتُنَاقِلُ (٢)

يقول لما رأيت منازل سعدي فعرفتها بعد تقادم العهد بها , وبما تعرف به الدار مثل النوي ,والأثافي ,والوتد ,وما أشبه ذلك من الأثار , كل ذلك هيج ما في نفسه من كوامن الحب والذكريات , ثم أخذ يسلو عما ذكره من البكاء على الديار ومساءلتها بركوبه ناقته الصلبة صلابة الصخرة , وقد أخذت تناقل يداها رجليها , أي تضع رجليها في مواضع يديها لسعة باعها ,وقوة اندفاعها ,ولا يخفي علينا ما في مساءلة الديار من مجاز يضمر سيلا من الذكريات تمتد امتداد الماضي مع الاحبة ,والخلان ,وترتبط بالحاضر يتنعم بها وتسلو نفسه .

١- المفضليات / ق ٤٨ / ٢٢٧ – والمرقّش شاعر جاهلي عم المرقش الأصغر والأخير عم " طرفة بن العبد " وهما من متيمي العرب ,وعشاقها وفرسانها .
٢- ديوانه / ق٢٢/ ص١١٥ .

أما " **المهلهل – عَدِيّ بن ربيعة** " , في رثائه " **كليبا بن وائل** " لما قتل فيقول :

القَائدُ الخيلَ تَرْدَى في أَعِنَّتِهَا : زَهْوًا إذَا الخيلُ لَجَّتْ فِي تَعَادِيهَا

مِنْ خَيْلِ تَغْلِبَ مَا تُلْفَى أَسِنَّتُهَا : إلَّا وَقَدْ خَضَبُوهَا مِنْ أَعَادِيـــهَا

تَرَى الرِّمَاحَ بِأَيْدِينَا فَنُورِدُهَا : بِيضًا , ونُصْدِرُهَا حُمْرًا أَعالِيهَا (١) .

فالرماح عنده تورد وتصدر كما ترد السائمة منابع المياه , ثم تعود بعد سقائها , لقد اثخن العدو ضربا بالرماح حتى عادت ملطخة بدمائه .

وتتخذ الصورة الاستعارية منحى أخر عند " **النابغة الجعْدي** " فالحليم عنده من يتناول الأمور بحكمة وثاقب نظرة , فيروح ويصدر حتى يستقر رأيه على الحق , وقد فكر فيه بدءا وعودا , يقول منشدا الرسول صلي الله عليه وسلم من شعره :

وَلَا خَيْرَ في حِلْمٍ إذَا لَمْ تَكُنْ لَهُ : بَوادِرُ تَحْمِي صَفْوَهُ أَنْ يُكَدَّرَا

وَلَا خَيْر في جَهْلٍ إذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ : حَلِيمٌ إذَا مَا أَوْرَدَ الأَمْرَ أَصْدَرَا (٢) .

فقال الرسول عليه السلام " **لا يفْضُض الله فاك** " , فتبقى عمره لم تنقص له سنّ , وقد عُمِّر وهو ابن مائتين وأربعين سنة أكثرها في الجاهلية (٣) .

وهكذا يستقي الجاهليون أخيلتهم من العالم الحسي , ويعتمدون في صورهم الاستعارية على الناقة اعتمادا واضحا ,ولعل تمسكهم بهذه الحسية جعلهم إذا وصفوا شيئا دققوا النظر في اجزائه , وفصلوا الحديث فيه تفصيلا دقيقا ,مما جعلهم يدورون حول معان تكاد تكون واحدة , وكأنما اصطلحوا على معان بعينها لا ينحرفون عنها , ولقد كان لذلك أثره في تكرار معانيهم وصورهم , غير أن ذلك من جهه أخرى اتاح لهم التدقيق فيها وجلاءها ,والكشف عما وراءها , كل شاعر بحسب طريقته ,وبحسب ما أمكنه من تخييل وتصوير بطبع مجازاته بطابع شخصيته الفنية .

١- العقد الفريد (ج٦)/ ص ٦٣

٢- شعر النابغة الجعْدي (تحقيق محمد زهير الشاويش) ط المكتب الاسلامي بدمشق ١٩٦٤ / ص٦٩ والنابغة الجعدي جاهلي مخضرم – حسن إسلامه , وكان يلقب (أبا ليلي) وراجع الشعر والشعراء (ج١)(ط٣) – ص٢٩٥ – وأمالي المرتضى ج١ / ١٩٢

٣- الشعر والشعراء (ج١ / ٢٩٦ – وراجع هامش الصفحة .

ففي الصور التي استخدمت الناقة مادة لها , نرى شاعرا يستعير ضرعها ,وأُخلافها , وآخر يستعير لبنها , وثالثا يستعير شد عصابها ,ورابعا يستعير سنامها , ومبركها , وخامسا يستعير نابها , وعضها ,وخلقها السئ أحيانا , ثم رواحها إلى الماء وأصدارها عنه ,وهكذا .. ولم يحل ثبات المادة المصوغة بينهم وبين تصوير جديد ينفذ إلى معان مغايرة عبرت عن آلامهم ,وآمالهم ,وحركاتهم النفسية ,وعلانقهم بما حولهم من معطيات الزمان والمكان .

* ولما كان " للخيل " ما يشبه مكانه الإبل في هذا الزمان , فقد سيطرت الخيل على مخيلة الجاهلي , ولكنها لم تبلغ في ذلك ما بلغته سيطرة الناقة أو الجمل على خياله , وإحساسه , لأنه ما كان في استطاعة كل عربي أن يمتلك فرسا .

أحب العربي الجاهلي " **الخيل** " وحفظ على أنسابها وحفلت قصص الفروسية العربية بذكر كثير من أسماء الخيل التي كانت تمثل أصحابها الحقيقيين , والتي كانت لا تقل بطولاتها عن بطولات فرسانها , ولم تكن العرب في الجاهلية تصون شيئا من أموالها وتكرمه صيانتها الخيل والإبل , فنالوا بها الغنائم وطلبوا بها ثأرهم , واتخذوها معاقل تقيهم غارة خصومهم , وكان لهم فيها من التباهي والتفاخر والتنافس ما يدعو إلى التأمل , ففي إكرامها إكرام للمرء نفسه لأنها وافية النفوس وحامية الذمار .

لذلك رأينا " **الخيل** " تدخل في دائرة الاستعارة الجاهلية , فكما استعار الجاهلي من الناقة وإليها , راح يستعير بالطريقة نفسها بالنسبة للخيل , فالرجال الأقوياء " **خَنَاذِيذ** " كأنهم الكرام من الخيل , يقول " **بعض بنى فقعس** " :

دعوتُ بَني قَيْسٍ إلَيَّ فَشَمَّرَتْ : خَنَاذِيذُ مِنْ سَعْدٍ طِوالِ السَّوَاعِدِ (١).

وقال " **ابن أبي ربيعة** " في وصف الخيل :

سَبُوحٌ إذَا اعْتَزَمَتْ فِي العِنَانِ : مَرُوحٌ مُلَمْلَةٌ كَالحَجر (٢)

١- المرزوقي في شرح ديوان الحماسة (ج٢ ط١) ص ٤٩٨ .
٢- السابق / ٥٥٣ / ٥٥٤ .

يريد أنها تسبح في جريانها إذا انتحت في العدو , وهي ملجمة نشطة مجتمعة الخلق صلبة , كأنها حجر , تلزم القصد , تترك الانثناء , وها هوذا ما يقصده الشاعر " **بالاعتزام** " .

ولم لا تدخل الخيل دائرة خياله , وهي مَسْلى همومه , والمنفذ من كربه وأحزانه/يقول " **الذهول بن كعب العنبري** " الشاعر الجاهلي :

وَأَقْرِى الهُمُومَ الطَّارِقَاتِ حَزَامَةً : إِذَا كَثُرَتْ للطَّارِقَاتِ الوَسَاوِسُ (١)

يريد : ألست أقرى طوارق الهم ,وعوائق البث حزما ورأيا وجلدا ونفاذا إذا ازدحمت الوساوس على القلوب , واعتلجت نيات الصدور , فارتبكتِ الآراء ,وذهب من الرجال الغناء .

فهو يقدم للهموم قِراها , وكأنها ضيف قَدْ ألمَّ به ,وما قِراها إلا ناقته يركبها إذا ما احتضرته هذه الهموم وثقلت على قلبه ونفسه , وهي صورة تمثيلية استعارية تطالعنا بحركة نفسه وما يعتلج في صدره , والمخرج من هذا كله ناقته التي تنسيه برحلتة عليها همومه وما يؤرقه ويذهب ما يعنّيه , فتضمر وتهزل تبعا لذلك .

والصورة نفسها نجدها ماثلة أمام عيني ومخيلة " **المرَّار بن منقذ** " وهو شاعر إسلامي , إذ يقول :

رَاضَهَا الرَّائِضُ ثُمَّ استُعْفِيَتْ : لِقِرَى الهَمِّ إِذَا مَا يَحْتَضِر (٢)

واستُعفيت , تركت لم تركب حتى يكثر لحمها , فقد جعل الهمّ لما نزل كأنه ضيف , وما قراه الا ناقته يركبها فيذهب عناء نفسه وكدرها , إن الذي يهزلها هو همه الذي يدفعه إلى ركوبها , لتسلو نفسه عما ألم بها من كروب , ووساوس , واحزان .

وقال " **امرؤ القيس** " مستعيرا لخفه خيله وسرعة حركتها " **صورة السابح في الماء** " , ولقوتها , ومتانة خَلْقها " **قوة الدّرع** " :

١- حماسة المرزوقي ج٢ / ٦٩٩ .
٢- المفضليات ق / ١٦ / ص ى٨٦ . ويحتضر اي يحضر .

وأَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ وَثَّابَةً : جَوَادَ المُحَثَّةِ والمَرْ وَدِ

سَبُوحًا جَمُوحًا وإِحْضَارُهَا : كَمَعْمَعَةِ السَّعَفِ المُوقَدِ

وَمَشْدُودَةَ السَّكِّ مَوْضُونَةً : تَضَاءَلَ فِي الطَّيِّ كَالمِبْرَدِ (١)

ففرس امرئ القيس تسرع في سيرها وعدوها , لها إرواد في سيرها , إذا استحثها راكبها , أو وقف منها اعطته ما عندها , ثم هي جموح تذهب على وجهها من السرعة محدثة صوتا كصوت النار في السعف , وهي مشدودة السك كأنها الدرع موثقة الخلق ,وهي موضونة , أي قوية منسوجة كالوضين , وهو حزام الرحل المنسوج و أما قوله :" تضاءل في الطيّ " فمعناه أنها تتلطف وتصغر إذا طويت فتصير كالمبرد .

أما طرفة بن العبد فقد استعار لقوائم فرسه وحوافره " المَلاَطِيس " جمع " مِلْطاس " ,وهو " مِعول الصخر " يقول :

جَافِلَاتٍ فَوْقَ عوجٍ عَجِلٍ : رُكِّبَتْ فِيهَا مَلَاطِيسُ سُمُرْ (٢)

وجافلات بمعنى ماضيات مسرعات , أو نافرات بقوائم قوية قوة مِعْول الصخر .

أما" الخنساء ", فتقول في رثائها صخرا أخاها .

وا بْكِي أَخَاكِ لخيْلٍ كالقَطَا عُصَبًا : فَقَدْنَ لَمَّا ثَوَى سَيْبًا وَأَنْهَابَــــا

يَعْدُو بِهِ سابحٌ , نَهْــدٌ مَرَاكِلُــهُ : مُجَلبَبٌ بِسَوَادِ اللَّيلِ جِلْبَابَــــا .

حَتَّى يُصَبِّحَ أَقْوَامًا يُحارِبُهُــمْ : أَوْ يُسْلَبُوا , دُونَ صَفِّ القَوْمِ أَسْلَابَا (٣)

١- ديوانه – تحقيق محمد ابو الفضل (ق٣٢)- ١٧٨ .
٢- ديوان المعاني (ج١) ص ١٦١ – وجافلات أي شاردات نافرات ومسرعات ماضيات .
٣- ديوانها (ط بيروت) ١٩٦٣ / ص ٧ – وطبعة (الروائع) الهيئة المصرية ٢٠٠١ / ١٤ ص والسَّيْب : العطايا – والأنهاب واحدها نهب : وهي الغنائم والضمير في فقدت يعود إلى الخيل مجازا .

ففرس " **صخر**" سابح يعدو بسرعته , كأنه يسبح في جريه بيديه ,كما أنه نهد , أي حسن جميل الجسم ,واسع الجوف , عظيم المركل إذا ضرب برجله , يغير على عدوه ليلا فيلبس ثياب الليل جلبابا , وبموت صخر , فقد كثيرون الأنهاب والغنائم التي كانت تستلب من الأعداء .

ويصور "**طفيل**" سرعه عدو الخيل في المعركه بأستعاره تجسد حدة انطلاقها, وشدة جريها, فيقول : ـ

إذَا اسْتَعْجَلَتْ بِالرَّكْضِ سَدّ فُرُوجَهَا : غُبَارٌ تَهَادَاهُ السَّنَابِكُ أَصْهَبُ(١)

فقد استعار لهيئة إثارة الخيل الغبار بحوافرها, وهي تنطلق في عدوها السريع, هذه الصورة الحية المعبرة التي نري فيها الغبار شيئا تتهاداه هذه الحوافر, وكأنها تتبادل فيما بينها هذا التهادي, إنها صورة دقيقة غريبة تجسد ملامح السرعة بكل دقة ومزيد حركة, وانطلاق.

كما يقول"**طفيل**" نفسه في سرعه الفرس:ـ

إِذَا فَزِعُوا طَارُوا إلي كُلِّ سَابِحٍ : شَدِيدِ القُصَيْرَي سَابِغِ الضِّلْعِ جُرْشُعِ(٢)

والقصيري, ضلع الخلف, والسابغ الطويل, والجرشع منتفخ الجنبين, وكلها من مقومات قوة الفرس, فضلا عن معني السرعة المتضمنة في استعارته: (**طاروا**), وهي استعارة أصلية تبعية في "**الفعل**".

اما **عنترة**, فيقول في فرسه:ـ

هَلاَّ سَأَلْتِ الخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ : إنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

إذْ لا أزَالُ عَلي رِحَالَةِ سَابِحٍ : نَهْدٍ تَعَاوَرُهُ الكُمَاةُ مُكَلَّمِ(٣)

---

(١) ديوانه (ط كرنكو) – لندن ١٩٢٧ ص٢٢

(٢) ديوان (طفيل الغنوي) , والطِّرِمَّاح بن حكيم, ص٢٩ – بتحقيق كرنكو – ط لندن ١٩٢٧ ص ٢٩

(٣) ديوان عنتره (ط بيروت) – من معلقته, ومعلقات الزوزني/١٤٧ (ومكلّم من الكلْم, وهو الجرح)

ففرس عنتره يسبح في سيره, ضخم في هيكله, يتعاوره, اي "يتداوله" الفرسان الشجعان لابسو السلاح, لا تضعفه كلومه, "اي جروحه" , فهو يمضي غير آبه بها بدون كلل أو ملل أو إعياء.

أما "خُفَافُ بنُ نُدْبَةَ", فالصورة تتكرر لديه, فيقول في الخيل:-

اذا ما استَحَمَّتْ أَرْضُهُ مِنْ سَمَائِهِ : جَرَي, وهو مَوْدُوعٌ وواعِدُ مَصْدَقُ(١)

أي إذا ابتلت حوافره من عرق أعاليه جري في دعة, لا يضرب ولا يزجر, ويصدقك فيما يعد البلوغ إلي الغاية.

اما "طُفَيْل الغنوي" فيصور قوائم فرسه ممحصه ليست برهله,أما أعلاه فريّان ليس بمهزول ولا ضعيف, يقول:-

وأَحْمَرَ كالدِّيبَاجِ أَمَّا سَمَاؤهُ : فَرِيَّا, وأَمَّا أَرْضُهُ فَمَحُولُ(٢)

و أرض الفرس في هذا الموضع قوائمه, أما سماؤه فظهره , وقد شبهه بالديباج لحسن لونه, وملاسة جلده, واستعار لقوائمه الأرض المَحْل التي لا نبات فيها, وذلك لقلة لحمها و صلابتها.

ومن صور القوه للفرس يتخيل"عمرو بن مَعْدِي كَرِب" هذه الصورة التي تعبر عن ضموره, واندماج خلقه, يقول:-

يَقولُ لَهُ الفوارسُ إِذْ رَأَوْهُ : نَرَي مَسَدًا أُمِرَّ عَلَي رِمَاحِ(٣)

فقوائم الفرس شبهت بحبل فتل علي رماح, وبهذا جمع عمرو بين شدة الفتل و شدة الحبل وصلابة الرماح.

أما حسان بن ثابت فيقول في شأن"خُبَيْب بنِ عَدِيّ":-

---

(١) الأصمعيات(ق٢) ص٢٤ - والاقتضاب/ج٣/ص١٢٣ - وخفاف بن نُدبة بضم النون وفتحها شاعر جاهلي مخضرم, أدرك الإسلام.
(٢) ديوان المعاني(ج١) ص١٥٥ - ومَحُول علي مفعول للمبالغة.
(٣) السابق/١٦٣

والله لا تنفك منا كتائب : بكل كمي باسل النفس دارع

عرانين أبطال ليوث أعزة : يضيق بهم ما بين سلع و فارع

إذا شمرت حرب عوان سموا لها : بكل ردينيٍّ و أسمر قارع

معا قلهم يوم الوغي كل سابح : وأبيض مفتوق الغرارين قاطع(١)

أما "سُوَيد بن أبي كاهل اليشكري" , فيستعير من الخيل تلك الصورة الدقيقة الطريفة التي يصور فيها الليل وقد طال أمره:

يسحب الليل نجوما ظلعا : فتواليها بطيئات التبع

ويزجيها علي إبطانها : مغرب اللون إذا اللون انقشع(٢)

فقد استعار للصبح غرة الفرس (مُغرِب اللون) التي تتسع في وجهه غرته حتي تجاوز عينيه بجامع البياض و الوضوح, وهنا تبدو الدقه البالغه في الإلمام بجزيئات الصورة, وناهيك عن صورة الليل الطويل الذي يسحب نجوما عرجاء.

"والطرماح" ينعي حظ الشعر إذا قبضت نفسه, إذ من بعده عنان القصائد تسترخي, ويدب إلي عالم الشعر الوهن و الضعف, والخمود يقول:-

إذا قبضت نفس الطرماح أخلقت : عري المجد واسترخي عنان القصائد(٣)

فما أجمل أن يعبر بهاتين الاستعارتين التجسيديتين عن فتور الشعر من بعده وخفوت حركته التي انطلقت علي يديه زمانا.

---

(١) ديوان حسان بن ثابت (بتحقيق د. سيد حنفي) ص٢٦٨ – والغراران الشفران والحرب العوان (القديمة المتكررة).

(٢) المفضليات(ق.٤٠) ص١٩٢ و يزجيها يسوقها برفق.

(٣) ديوان طفيل و الطرماح – بتحقيق المستشرق كرنكو/ص٢٦

أما " عامر بن الطُّفَيْل " , فيقول في " يوم الرقم " وهو يوم انتصرت فيه غطفان على " بني عامر " رهط " عامر بن الطفيل ":

يَا أَسْمَ أُخْتَ بنى فَزَارة إنَّني : غَازٍ وإنَّ المَرْءَ غيـــرُ مُخَلَّدِ

فيِنِي إليكِ , فَلا هوادَةَ بيننَـا : بَعْدَ الفَوَارِسِ إذْ ثَوَوْا بالمَرْصَدِ

إلاّ بِكلِّ أحَمَّ نَـهْدٍ سَابِــــحٍ : وَعُلالَةٍ مِنْ كُلِّ أَسْــــمَرَ مِذْوَدِ

وَأَنَا ابنُ حَرْبٍ لا أزَالُ أَشُبُّهَا : سَمَرًا ,وأُوقِدُهَا إذا لم تُوقَـــدِ (١)

فقد شبه فرسه في سرعته , وانطلاقه بالسابح بجامع حركة اليدين في كل , أما حربه على عدوه فهي نار توقدها رماحه السمراء التي يذود بها عن نفسه ,وقد بذل آخر جهده وطاقته في الطعن بها ,وهذا معنى قوله :" وبكل عُلالة " , لذا فعلى أسماء أن تفئ إلى نفسها .

اما " أمرؤ القيس " ففرسه قيد الأوابد , لا تفوته طرائده إذ يسبقها فتثبت مكانها مقيدة , يقول :

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا : بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ (٢)

كما قال " الأسود بن يَعْفُر النَّهْشَلي " في وصف فرسه :

وَلَقَدْ غَدَوْتُ لِعازِبٍ مُتَنَاذِرٍ : أَحْوَى المَذَانِبِ مُؤْنِقِ الرُّوَّادِ

بِمُشَمِّرٍ عَتِيدٍ جَهِيزٍ شَدُّهُ : قَيْدِ الأَوَابِدِ والرِّهَانِ جَوادِ (٣) .

١- المفضليات / ق ١٠٧ / ص ٣٦٤ - وراجع مناسبة الأبيات في المفضليات ص ٣٦٣ والمِذْود : صفة الرمح لأنه يُذَاد به ويُدفع ,والأحم : الفرس لونه بن الكميت والأدهم - والنهد الضخم المرتفع - والأسمر الرمح- وسمَرًا : ليلا , اي أنه يدبر أمر الجرب ليلا ثم يغاديها .

٢- ديوانه ص ٤٦ - والطير في وكناتها اي أنه يبكر قبل خروج الطير .

٣- المفضليات / ق٤٤ ص ٢١٩ - والاسود بن " يَعفر " بضم الياء وفتحها - والعازِب البعيد أراد مكانا - والمتنـاذِر الذي يتنـاذره النـاس لخوفه - والمذانب : جمع مذنب بكسر الميم وفتح النون وهو المسيل الصغير - والأحوى : الذي اشتدت خضرته حتى ضرب إلى السواد , واراد به النبت حول المذانب , والمؤْنق : المعجب - والرواد : جمع رائد ,وهو الذي يدور في البلاد يطلب المرعى .

هذا , ولم يكن " **الرمح** " , و" **السيف**" ,وقادة الكتائب وفرسانها ,وسادتها ,وحماتها بعيدين عن مخيلة الجاهلي في أثناء تصويره حروبه مع أعدائه , يقول " **دريد بن الصمة** " أحد ذوي الراي في الجاهلية :

نجذُّ جَهَارًا بالسُّيُوفِ رُءوسَهُمْ : وَأرْمَاحُنَا مِنْهُمْ تُعِلُّ وَتنهلُ (١)

فالسيوف والأرماح تُعِلّ , أي تشرب , مِرارا من دم الأعداء وقد جذت رقابهم , وخرقت أجسادهم .

" **والمُزَرِّد أخو الشَّمَّاخ** " الشاعر الجاهلي المخضرم يرى الرؤية نفسها , إذ يقول :

وإِني أُرِدُّ الكَبْشَ ,والكبشُ جَامِحٌ : وأُرْجِعُ رُمْحِي ,وهو رَيَّانُ نَاهِلُ (٢)

وقد أراد بالكبش سيد القوم , على سبيل الاستعارة , كما استعار جموح الفرس لسيد القوم , أما رمحه فلا يرد إلا وقد نهل وارتوى من دماء عدوه , مشخصا أياه باثا الحياة في حركته عندما قال " **أردّ** " ,و"**أرجع** " .

أما " **سلامة بن جَنْدَل السَّعْدِي** " – الشاعر الجاهلي القديم , فيصور " **رماحه** " بصورة استعارية غاية في الغرابة والطرافة والدقة , يقول :

سَوَّي الثِّقَافُ قَنَاها فهي مُحْكَمَةٌ : قَليلَةُ الزَّيْغِ مِنْ سَنٍّ وتَرْكِيبِ

زُرْقًا أسِنَّتُهَا , حُمْـــرا مُثَقَّفَةٌ : أَطْرَافُهُنَّ مَقِيلٌ لليَعَـــاسِيبِ (٣)

١- شعراء النصرانية (ج٥) / ٧٧٨ – وأصل العَلَل الشرب مرة بعد مرة .
٢- المفضليات ق ١٧ / ٩٥ .
٣- المفضليات (ق ٢٢) ص ١٢٣ – والزيغ الاعوجاج – والسن : التحديد – والتركيب تركيب النصال – وجعل الاسنة زرقا لشدة صفائها , جعلها حمرا لأنه إذا اشتد الصفاء خالطته حمرة اليعاسيب .

فقد استعار للرؤساء والقادة من جند الأعداء اسم (**اليعاسيب**) , فإذا تصدوا لقومه , فإن قومه يقتلونهمْ ويرفعون رءوسهم على أسنة رماحهم , التي أضحت مقيلا لهم , ولا يخفى علينا ما في الصورة من تهكم وزراية بالعدو , وكأنَّ رءوس الأسنة أعشاش ثوت فيها رءوس الأعداء .

وفي رثاء " **زهير بن أبي سلمى** " " **لسِنَان بن أبي حَارِثة المُرِّي** " يقول :

وَلَنِعْمَ حَشْوُ الدِّرْعِ أَنْتَ لَنَا , إذا : نَهِلَتْ مِنَ العَلَقِ الرِّمَاحُ وَعَلَّتِ (١)

فالرماح تنهل أي تشرب الشرب الأول من العَلَق (**أي الدم الغليظ**) , أما الشرب الثاني فهو العلل , أى الشرب مرة بعد الأخرى مما يدل على قمة التشفى وانتقام المتكرر .

أما " **الأعشى – ميمون بن قيس** " , فنراه يستعير السيف القاطع في مجال الجدل والتنازع في الحديث والحوار , يقول :

فَتَنَازَعا سِرَّ الحَدِيثِ : فَأَنْكَـــرَتْ فَنزَا بِها

عَضْبُ اللِّسانِ مُتَقَنُ : فَطِنٌ لِمَا يُعْنَى بِـــهَا (٢)

فلقد دار حوار بين العشيق ومعشوقته , " **فَنَزَابِها** " لسانه , أي حاجها لسانه العَضْب (**أي القاطع**) , فغلبها فطنا إلى ما يسكتها بحذق كلامه ,ومتقن عباراته وحججه .

ومن جهه أخرى نرى " **سعْدُ بن نَاشب المازنى** " يستعير السيف أداة لغسل " **العار** " **يقول** :

سَأَغْسِلُ عَنِّي العَارَ بالسَّيْفِ جَالِبًــا : عَلَيَّ قَضَاءَ اللهِ مَا كَانَ جَالِبَـــا

وَيَصْغُر في عَيْنِي تِلَادِي إذا انْثَنَتْ : يميني بإدراكِ الذي كُنْتُ طَالِبا (٣) .

١- ديوانه (ط الاعلم الشنتمرى) / ص ١٦٤ .
٢- أ . مصطفى السقا : مختار الشعر الجاهلي ج ٢/ ٢٥٢ .
٣- الشعر والشعراء لابن قتيبة / ج٢/ ٧٠٠ – والتِّلاد: المال القديم .

فسيف حربه طهور للعار يغسله حتى لا يعلق به وبسيرته تخاذل أو هزيمة , أما تلادة (**أي ماله القديم**) فلا يقيم له وزنا في سبيل تحقيق أمانيه ,وقد خص المال القديم , لأن النفس به أضن و أشغف , وأكثر حرصا عليه .

أما "**الأُخْنَس بن شِهَاب التَّغْلَبيّ**" وهو جاهلي قديم قبل الإسلام بدهر فيستعير الخطي صلة للأسياف تطيلها إن قصرت تلكم الأسياف وذلك في مشهد حركي سريع نادر طريف , وباسيافه يتجه نحو الكبش , وقد استعاره لقائد جحافل الأعداء , يقول :

هُمْ يَضْرِبُونَ الكَبْشَ يَبْرُقُ بَيْضُهُ : على وَجْهِهِ مِنَ الدِّمَاءِ سَبَائِبُ

وإِنْ قَصُرَتْ أسْيَافُنَا كَانَ وَصْلُهَا : خُطَانَا إلى القومِ الذين نُضَارِبُ (١)

أي هم يضربون رئيس القوم وحاميهم في رأسه ووجهه مقبلا حيث يلبس قلنسوته (**بيضتة** ") , وقد سال الدم على وجهه هنا وهناك متخذا سبائب له أي طرقا وسبلا وإنما خص الوجه لأنه أشجع للمضروب .

قال " **ثعلب** " : هذا البيت تتنازعه الأنصار وقريش وتغلب , وزعمت علماء الحجاز أنه " **لضِرَار بن الخَطّاب الفِهْري** " أحد بني محارب من قريش .

وقال " **الأنباري** " : " **إن ضِرَارا بن الخطّاب** " وهو أول العرب وصل قصر السيوف بالخُطى , ثم ذكر البيت , وقال :" ومنه سرق " **كعب بن مالك الأنصاري**" صلة السيوف فقال :

نَصِلُ السُّيُوفَ إذا قَصُرْنَ بِخَطْوِنَا : قُدُمًا ونُلْحِقُهَا إذَا لَمْ تَلْحَقِ

والأخنس قبل الإسلام بدهر ,وإنما القول :" **والكلام للأنباري** " : أن قيس بن الخطيم أخذه بلفظه ومعناه تقريبا فقال :

١- المفضليات / ق ٤١ / ٢٠٧ .

إذا قَصُرَتْ أَسْيافُنَا كانَ وَصْلُها : خُطَانا إلى أَعْدائِنا فَنضَارِبُ (١)

أما البيت الذي نسبه " ابن الانباري " لكعب بن مالكٍ الانصاري , فقد نسبه " ابن قتيبة (٢) في الشعر والشعراء " لربيعة بن مَقْروم الضَّبِّي " وذكر أنه أخذه من قول :" قيس بن الخطيم " , أو أن قيسا أخذه منه وربيعة بن مقروم , وقيس بن الخطيم متأخران أدركا الجاهلية وصدر الإسلام ,و" الأَخْنس " أقدم منهما بزمان لأنه قاله قبل أن يخلق هؤلاء بدهر (٣) .

هذا ,ولم يكن الحب بمثابة السهم تصوبه الحبيبة إلى قلب من تحب وحسب وإنما أضحى الحب في تصور " امرئ القيس "جَنًى , إذ إنه جعل عشيقته بمنزلة الشجرة ,وجعل ما نال من عناقها وتقبيلها ولمسها وشمها , وغير ذلك بمنزلة الثمرة ليتناسب الكلام .

ويقول :

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الغَبِيطُ بِنَـــا مَعًا : عَقَرْتَ بَعِيرِي يا امْرَأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

فقلتُ لَهَا , سِيرِي ,وأَرْخِي ,زِمَامَهُ : ولا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَـــاكِ المُعَلَّلِ (٤).

كما يقول :

وَما ذَرفَتْ عَيناكِ إلاَّ لِتَقْدَحِي : بِسَهْمَيْكِ في أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ (٥).

١- هامش المفضليات / ٢٧٠ .
٢- الشعر والشعراء (ج١) ص ٢٢٦ / ٢٢٧ – وراجع هامش الصفحتين .
٣- المفضليات / ٢٧٠ .
٤- ديوانه / ص١١/ ١٢ – والغبيط : قتب الهودج ,والمعلل المكرر ,وقد خص البعير لأنهم كانوا يحملون النساء على الذكور من الإبل من أجل أنها أقوى ,وقد يقال للناقة هذا أيضا .
٥- ديوانه / معلقته / ١٣ . والقدح : النفاذ والتأثير

فقد استعار للحظ عيني صاحبه ودمعها السهمين , بجامع التأثير والجرح , يقول :

ما بكيت الا لتجرحي قلبا معشرا , أي مكسرا مقطعا , مذللا غاية التذليل والقدح هنا الخرق والنفاذ والتأثير .

ويقول " امرؤ القيس " أيضا :

تَعَلَّقَ قلبي طفلةً عَرَبِيَّةً : تَنَعَّمُ في الدِّيبَاجِ والحَلْيِ والحُلَلْ
لَهَا مُقْلَةٌ لو أَنَّهَا نَظَرَتْ بِها : إلى راهِبٍ قَدْ صَامَ لِلهِ وابْتَـهَلْ
لَأَصْبَحَ مَفْتُونًا مُعَنًّى بِحُبِّهَا : كَأَنْ لمْ يَصُم لِلهِ يَوْمًا وَلَمْ يُصَـلْ
أَلَا رُبَّ يومٍ قد لَهَوْتُ بِدَلِّهَا : إذَا ما أَبُوهَا لَيلَةً غَـابَ أو غَفَلْ
فقالتْ لأ تُرابِ لها قَدْ رَمَيْتَهُ : فكيفَ بِهِ إنْ مَاتَ أو كَيْفَ يُحْتَبَلْ ؟ (١)

فلحظ صاحبةً امرىء القيس وحبها سهم رمي به , ثم إن حبها مما يقتل أو يقيد بحبالـه لا تنفك عنه .

ويقول " النابغة الذبياني " :

حَانَ الرَّحيلُ وَلَمْ تُوَدِّعْ "مَهْدَدَا" : والصُّبحَ والإِمْسَاءَ مِنْهَا مَوْعِدِي
في إِثْرِ غَانِيَةٍ رَمَتْكَ بِسَهْمِهَا : فَأَصَابَ قَلْبَكَ غَيْرَ أَنْ لمْ تُقْصِـدِ
غَنِيَتْ بذلكَ إِذْ هُم لَكَ جِيـرَةً : مِنْها بِعَطْفِ رِسَـالَةٍ وَتَوَدُّدِ (٢)

١- ديوانه / ٤٦٧ .
٢- ديوان النابغة / ق١٣ / ص ٩٠ – ومَهْدد اسم جارية – والصبح والإمساء منها موعدى يعنى لا موعد بيني وبينها وإنما اجتماعنا يكون إلى آخر الدهر .
(ولم تقصد) : أي لم تهلك حين رمتك فتستريح , يقال رماه فأقصده إذا قتله – وغَنِيَتْ بذاك – اي عاشت وأقامت بما أودعتك من حبها .

أما " عمرو بن كلثوم " فقد استعار للعز والمنعة اسم " القناة" في قوله:

فإنّ قناتنا يا عمْرو أعيَتْ : علَى الأعْداءِ قبْلك أنْ تلينَا (١)

يريد , إن قناتنا أبت أن تلين لأعدائنا قبلك , يعني بذلك أن عزهم ومجدهم أبى أن يزول أو يضعف بمحاربة أعدائهم لهم , ومخاصمتهم إياهم , ففي عزهم قوة وغلبة , ومكيدة , فهو منيع لا يرام بمثابة سلاح قوي يأبى أن يتحطم أو ينكسر .

أما " الكَبْش " , فلم يكن بعيدا عن مخيلة الجاهلي وتصوره , إذ نراه مستعارا بكثرة لسيد القوم , أو قائد الجيش , مع اختلاف في أسلوب التناول والعرض في داخل سياق البيت .

" فَشَمْعلة بن الأخضر " يطعن برمحه صماخي قائد العدو حتى يأخذه دوار وعدم اتزان , مما يدل على دقة التصويب وسداده , يقول :

شَكَكْنَا بالرِّماحِ وَهُنَّ زُورٌ : صِمَاخَيْ كَبْشِهِمْ حتّى اسْتدَارَا (٢).

أما " النابغة الذبياني " فيستعير لقائد العدو صورة الكبش الفار يتعثر , ويكبو على جبهته , حيث يقول :

والخَيْلُ تَعلم أنّا في تَجاوُلِها : عِنْدَ الطِّعانِ أولو بُؤسَى وإنْعامِ

وَلّوْا , وَكَبْشُهُم يَكْبُو لِجَبْهَتِهِ : عِنْدَ الكُمَاةِ صَرِيعًا جَوْفُهُ دَامِ (٣).

ويقول هو أيضا في قصيدة يمدح فيها " النعمان بن المنذر " :

١- معلقات الزروني /١٢٢.
٢- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي _ج٢) ص ٥٦٦ .
٣- ديوان النابغة (ط دار المعارف / ق١١ ص ٨٥ – وط بيروت ص ١٠٥ والتجاول : الذهاب والمجئ في الحرب – والإنعام أن يمنوا على الأسير فيطلقوه .

نَلْوِى الرُّءُوسَ إذَا رِيَمَتْ ظُلامَتُنَا : وَنَمْنَحُ المَالَ فِي الإمْحَالِ والغَنَمَا

وَنَقْتُلُ الكَبْشَ بَعْدَ الكَبْشِ نَأْسِرُهُ : قِدْماً , وَنَضْرِبُ فِي حَوْمَاتِهَا قَدَمَا (١)

و" عَبيد بن الأَبْرَص " يستعير الكبش لرئيس الكتيبة وقد بدت نواجذه متأهبا للقتال , يقول :

وكَبْشِ مُلمُومَةٍ بَادٍ نَوَاجِذُهُ : شَهْبَاءَ ذَاتِ سَرَابِيلَ وَأَبْطَالِ (٢)

و" عنترة ", يضرب ذؤابتي " سيد القوم " فيطرحه على الأرض مدحورا من فرط قوة الضربة , فيقول :

وَلَقِيتَ فِي قُبُلِ الهَجِيرِ كَتِيبَةً : فَطَعَنْتُ أَوَّلَ فَـــارِسٍ أُولاَهَا

وَضَرَبْتُ قَرْنَيْ كَبْشِهَا فَتَجَدَّلا : وَحَمَلْتُ مُهْرِي وَسْطَهَا فَمَضَاهَا (٣).

" والحارث بن حِلِّزة اليشكري " الشاعر الجاهلي القديم يستعير الكبش لقائد القوم , ويجعله بمنزلة الدرع يحتمي فيه , بانيا استعارة على أخرى يقول :

حَوْلَ قَيْسٍ مُسْتَلْئِمِينَ بِكَبْشٍ : قَرَظِيٍّ كَأَنَّهُ عَبْلاءُ (٤)

ويقول " عَلْقمة بن النُّعْمَان التَّميمي " في مدح الحارث بن أبي شِمِر الغَسَّاني :

فَجَالَدْتَهم حتى اتَّقَوْكَ بِكَبْشِهِم : وَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهارِ غُرُوبُ (٥)

١- السابق / ق٣٧ /ص ١٧١ .
٢- ديوان عبيد بن الأبرص (بتحقيق لايل) ط لندن ص ٢٤ – والملمومة الكتيبة المجتمعة , ويروى (باد نواجذها) يريد الملمومة .
٣- ديوان عنترة وعلقمة وطرفة (ط بيروت ١٩٦٨) ص ٢١٥ .
٤- معلقات الزوروني (ط بيروت) ١٩٦٣ / ١٦٤ – وعبلاء صفة الضخامة - ومستلئمين من اللأم وهو الدرع . (٥) ديوان علقمة وعنترة وطرفة (ط بيروت) ١٩٦٨ / ص ١١

ومن حيوانات البيئة استعار الجاهلي الطير والوحش والأسد , والظبية , وقطيع البقر وغير ذلك , يقول " أبو ذؤيب الهذلي ":

أَلَا زَعَمَتْ أَسْمَاءُ أَنْ لا أُحِبُّهَا : فَقُلْتُ : بَلَى لَوْلَا يُنَازِعُنِي شُغْلِي .

جَزَيْتُكِ ضِعْفَ الوُدِّ لَمَّا سَكَيْتِهِ : وَمَا إِنْ جَزَاكِ الضِّعْفَ مِنْ أَحَدٍ قَبْلِي .

لَعَمْرُكَ مَا عَيْسَاءُ تَتْبَعُ شَادِنًا : يَعِنُّ لَهَا " بِالجِزْعِ " مِنْ نَخَبِ النَّجْلِ .(١)

وكان " النعمان بن الحارث " قد احتمى " ذا أُقر " وهو واد مملوء حمضا ومياها , فاحتماه الناس , وتربّعته بنو ذبيان , فنهى النابغة وحذرهم إغارة الملك فتربعوه , وعيروه خوف النعمان – وكان منقطعا إليه فلما مات النعمان بن الحارث رثاه النابغة ,وانقطع إلى أخي (عمرو بن الحارث) فوجه إليهم خيلا أصابتهم , وفي ذلك يقول " النابغة الذبياني :

لَقَدْ نَهَيْتُ بَنِي ذُبْيَانَ عَنْ أُقُرٍ : وَعَنْ تَرَبُّعِهِمْ فِي كُلِّ أَصْفَارِ

وَقُلْتُ : يَا قَوْمُ إِنَّ الليثَ مُنْقَبِضٌ : على بَرَاثِنِهِ لِوَثْبَةِ الضَّارِي

لا أَعْرِفَنْ رَبْرَبًا حُورًا مَدَامِعُهَا : كَأَنَّ أَبْكَارَهَا نِعَاجُ دُوَّارِ(٢)

١- ديوان الهذليين / ج١ / ٣٤ / ٣٥ – والشادِن هو ولد الظبية (   ) وَيعِنّ لها : يعرض و النَّجْل : النزّ وهو ماء يظهر من الارض ثم يجرى .

٢- ديوانه (ط دار المعارف) ق ٩ / ٧٥ – وأُقُر : واد فيه بنات مر مملح ,وهو كفاكهة للإبل – والتربّع : حلولهم زمن الربيع ,ووإنما قال :" في كل اصفار " لأن شهر صفر كان في الربيع حينئذ ,وحين يتصفر الماء أي يذهب - , الربرب : القطيع من البقر شبه به النساء – والنعاج : إناث البقر – ودوار : صنم كانت العرب تدور حوله ,والظعْن : بتسكين العين تخفيف (الظعُن) بالضم ,وهي جمع الظعون وهو البعير الذي يحمل الهودج وفيه المرأة ,وقد يكون الظعن جمع ظعينة وهي المرأة الظاعنة مع زوجها ويقال لها في بيتها ظعينة وقد يجمع بالظعائن .

فقد استعار النابغة الليث لعمرو بن الحارث , كما استعار للنساء قطيع البقر .

أما " **لَبِيد بن ربيعة** " , فقد جعل الهوادج للنساء بمنزلة الكنس للوحوش بجامع الاستقرار , والاستكنان مع الهيبة والمنعة المحيطة بكل , يقول في معلقته :

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الحَيِّ حِينَ تَحَمَّلُوا : فَتَكَنَّسُوا قُطُنًا تَصِرُّ خِيَامُهَا (١)

والتَّكَنُّس دخول الكُنَاس , يريد ان يقول : حملتك على الاشتياق والحنين نساء الحي يوم دخلن في الكنس والهوادج جماعات في حال صرير خيامهن المحمولة ,وقد غطيت بثياب القطن – و القطن من الثياب الفاخرة عندهم , وقطنا منصوبة على الحال إن جعلته جمع قطين , اي " **مرتحل** " ,ومفعول به إن جعلته قطنا , أي غطاء من قطن .

كما أن الحرب في مخيلة " **النابغة** " ذات أظفار مجتمعة تنشبها قوية مميتة في فريستها , يقول :

وَغَارَةٍ ذَاتِ أَظْفَارٍ مُلَمْلِمَــــةٍ : شَعْوَاءَ تَعْتَسِفُ الصَّحْرَاءَ وَالأَكَمَا

خَيْلٌ صِيَامٌ , وَخَيْلٌ غَيْرُ صَائِمَةٍ : تَحْتَ العَجَاجِ , وَخَيْلٌ تَعْلُكُ اللُّجُمَا (٢)

ومن عالم الطير استعار " **القوادم** " للشفتين بجامع السواد في كل , يقول " **النابغة الذبياني** " في وصف " **زوجة النعمان** " :

نَظَرَتْ إليكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِهَا : نَظَرَ السَّقِيمِ إلى وُجُوهِ العُوَّدِ

.... : ....

تَجلُو بِقَادِمَتَى حَمَــامَةِ أيْكَةٍ : بَرَدًا أُسِـفَّ لِثَاتُهُ بِالإِثْــمِدِ

كالأُقْحُوَانِ غَدَاةَ غِبِّ سَمَائِهِ : جَفَّتْ أَعَالِيهِ وَأَسْفَلُهُ نَــدِي (٣)

١- المعلقات السبع للزوزوني – (ط دار الكتاب العربي – سوريا / ص ١٣٢ .
٢- ديوانه – بتحقيق محمد ابو الفضل (ط دار المعارف) / ٢٤٠ . وصائمة : قائمة , وتَعْلُكُ : تلوك .
٣- ديوان النابغة (ط دار المعارف) ق ١٣ / ص ٩٣ .

ومن عالم "الوحوش " يستعير الشاعر للمنايا , قال " تَـأَبَّط شَرًّا " واصفا سيف صاحبه :

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَايَا الضَّوَاحِكِ (١)

والحرب وحسن كاسر ذو نواجذ عصل , قال " حاتم الطائي " :

ولي مَعَ بذْلِ المَالِ في المجْدِ صَوْلَةٌ : إذا الحربُ أَبْدَتْ عَنْ نَوَاجِذِهَا العُصْلُ (٢).

وقال " حذيفة بن أَنس " في يوم " اللُّهَيْمَاء " :

كَشَفْتُ غِطَاءَ الحَــــرْبِ لَمَّا رَأَيْتُــــهَا : تَمِيلُ عَلِى صَفْوٍ مِنَ اللَّيلِ أَكْــــدَرَا

أَخُو الحَرْبِ إِنْ عَضَّتْ بِهِ الحَرْبُ عَضَّهَا : وإِنْ شَمَّرَتْ عَنْ سَاقِهَا الحَرْبُ شَمَّرَا (٣)

فالشاعر على مستوى ضراوة الحرب , بل هوصنوها فى القوة إن افترست جزءا منه افترسها كلها , فهو أشد منها فتكا وعنفا , بل على استعداد دائم لمواجهتها .

أما " صخر الغي , فيقول :

أَبَا المُثَلَّمِ مَهْلاً قَبْلَ بَاهِظَةٍ : تَأْتِيكَ مِنِّى ضَرُوسٌ نَابُهَا عَصِلُ (٤)

فالحرب ناقة عضوض ضروس أُسنَّ نابها , فهي حرب قديمة مهلكة .

ثم نري " ثَعْلبة بن عمرو العَبْدي " الجاهلي المسمى بثعلبة بن حزن , يفتخر بقوة الرجل في الحرب قائلا :

١- شرح ديوان الحماسة (ج٢ ط١) ص ٢٣٦ .
٢- الاغاني (ط ١٩٧٠) ص ١٧ – والنواجذ العُصْل هى القديمة العجوز .
٣- العقد الفريد ج٦ / ص ٨٤ .
٤- شرح ديوان الهذليين / ج٢ / ٢٢٩ .

عَتَادُ امرئٍ فِي الحَرْبِ لا وَاهِنِ القُوَي : ولا هُوَ عَمَّا يقْدِرُ اللهُ صَارِفُ

بِهِ أَشْهَدُ الحَـــرْبَ العَوَانَ إذَا بَـدَتْ : نَوَاجِذُهَا واعتزَّ مِنْهَا الطَّوَانِفُ (١)

فحروبه لا يشهدها إلا الرجال الأقوياء , إنها حروب قديمة , قوتل فيها مرارا, تتحرق نواحي ميادينها و تلتهب نارا, لها نواجذ قاطعه فاتكه.

ونري الاستعارة نفسها لدي" **بشر بن عمرو بن مرثد**" متوعدا, عمرو بن كلثوم وصاحبيه قائلا:-

قُلْ لأبنِ كلثُومِ السَّاعِي بِذِمَّتِهِ : أَبْشِرْ بِحَرْبٍ تَغُصُّ الشَّيْخَ بِالرِّيقِ

وَصَاحِبَيْهِ فلا يَنْعَمْ صَبَاحُهُمَا : إذَا فُرَّتْ الحَرْبُ عَنْ أَنْيَابِهَا الرُّوقِ(٢)

فقد توعد عدوه متهكما مستعيرا البشري للإنذار و الوعيد و الهلاك بحرب متوحشة ذات انياب طويله كاسره, وقد جعل أنيابها"روقا" , أي طويله يهول بها, إذا باشرها الشيخ المجرب البصير بالحرب غصّ بريقه, كنايه عما أصاب نفسه منها, ثم إنه لا يجهز جيشه لها إلا بعد تلبث وطول نظر, يري جند الأعداء في حومتها قد تفرقوا في الطرق هنا و هناك كثرا مفاجيع لذا قال:-

لا يَبْعَث العِيرُ إلاَّ غِبَّ صَادِقَةٍ : مِنَ المَعَالِي, وَقَوْمٌ بالمَفَارِيق.

هذا, ولم يقف الشاعر الجاهلي عند حد استعارة "**الوحش**" للمنايا, او للحرب, وإنما نراه يستعيره للّؤم صفه نفسيه لمن يهجوه, يقول "**عميرة بن جُعَيْل**" الشاعر الجاهلي في هجاء قومه بني تغلب بن وائل:-

كَسَا اللهُ حَيَّيْ تَغْلِبَ ابنةِ وَائِلٍ : مِنَ اللُّؤْمِ أظْفَارًا بَطِيًّا نُصُولُها(٣)

---

(١) المفضليات/ ق٧٤/ص٢٨٢ – والعتاد العدة – والطوانف النواحي و العوان : الحرب التي قوتل فيها كثيرا .
وثعلبه يسمي ايضا(ثعلبة بن حزن العبدي جاهلي, عرف بابن ام حَزَنَه) •

(٢) المفضليات: ق٧٠ / ص٢٧٤ – وفُرَّت, اصلها من فَرّ الدابة وهو الكشف عن أسنانها – والرُّوق: مفردها رَوْقاء- اي طويلة الأسنان وغب صادقه:اي بعد نظره صادقه, وقد سمي جيشه عيرا سخريه وهزءا_ والمفاريق: مفارق الطرق جمع مفرق .
و"بشر بن عمرو شاعر جاهلي قديم •

(٣) الشعر و الشعراء/ ج٢/٦٥٤ – وتغلب اسم رجل, وهو أب وائل, وقولهم : تغلب بنت وائل إنما يذهبون بالتأنيث إلي القبيلة, كما قالوا: تميم بنت مر .

فاللؤم يكسو بني تغلب , فهو بمثابة لباس لهم , على سبيل الاستعارة بجامع اشتماله عليهم , واحتوائه إياهم , وتأصله فيهم .

والصورة تزداد تركيبا وتعقيدا عندما يتخيل " **اللؤم المكتَسي** " بـه ، أظفارا وأشواكا بمعنى أنه جارح ودام , وقاتل , ثم نراه يرشح الاستعارة (**بلغة البلاغيين**) فيجعل هذه الأظفار بادية ظاهرة نافذة في جسومهم كما تبدو في الوحوش عندما توقع فريستها بين براثنها .

وإذا كان اللؤم قد اكتست به " **بنو تغلب** " فهو أيضا " **سربال** " بني عامر يقول " **أوس بن مُغَرَاء** " يهجو النابغة الجعدي :

لَعَمْرُكَ ما تَبْلَى سَرَابِيلُ عَامِرٍ : مِنَ اللُّؤْمِ مَا دَامَتْ عَلَيْهَا جُلُودُهَا (١)

فاللؤم يشمل بني عامر شمول السرابيل تغطي الجسد , لقد غطّاهم اللؤم تغطية جلودهم لهم , واحتواهم , احتواء أثوابهم عليهم ,وهذا ما يعني دوامه وعدم مفارقته إياهم .

ومن نباتات الطبيعة الحية , راح " **عنترة بن شداد العَبْسي** " يستعير إخلاء رطب الحشيش لإخلاء الرقاب , وقطعها , مما يدل على كثرة قتلاه ,والإبادة السريعة السهلة لهم ,يقول :

وَرِمَاحُنَا تَكِفُ النَّجِيعَ صُدُورُهَا : وسُيُوفُنَا تُخْلِي الرِّقَابَ فَتَخْتَلِى (٢) .

١- الشعر والشعراء / ج٢ / ٦٩١ (هامش الصفحة). (واوس بن مُغَرَاء) " جاهلي مخضرم " , له شعر يمدح فيه الرسول صلي الله عليه وسلم , وفي الأغاني عن أبي العراف أن النابغة الجعدي هاجي أوس بن مُغَرَاء ,ولم يكن أوس مثله ولا قريبا منه في الشعر ,فقال النابغة : إني وإياه لنبتدر أينا سبق إليه غلب صاحبه فلما بلغه قول أوس بن مغراء (لعمرك ما تبلى..) قال النابغة : هذا البيت الذي ابتدر إليه , فغلب أوس (راجع هامش ص ٦٩١ – (ج٢) الشعر والشعراء).

٢- ديوان (علقمة ,وطرفة , وعنترة) – ط بيروت ص ٨٧ .

والصورة نفسها نجدها عند " **عمرو بن كلثوم** " في معلقته ,وقد استعار الاختلاب وهو قطع الخلا ,وهو رطب الحشيش لقطع الرقاب ,والرءوس , يقول :

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا : وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا

بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّـيِّ لُدْنٍ : ذَوَابِلَ , أو ببيضٍ يَعْتَلِيـــنَا

نَشُقُّ بِهَا رُءُوسَ القَوْمِ شَقًّا : وَنَخْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا (١)

يريد , نطاعنهم برماح سُمر ليّنة : والسّمرة هنا مما يدل على نضجها في منابتها ,كما يضاربهم بسيوف بيض يقطعن ما ضرب بها ,وهذا القطع يخلى رقاب العدو وجسومهم كما يخلى رطب احشيش مجموعة في يسر وسهولة .

وقريب من هذا التصور قول " **سَوَّار بن حَبَّان المِنْقَري** " يفخر بطعن خصمه " الحوفزان ", واسمه " **الحارث بن شريك الشيباني** ":

وَنَحْنُ حَفَزْنَا الحَوْفَزَانَ بِطَعْنَةٍ : سَقَتْهُ نَجِيعًا مِنْ دَمِ الجَوْفِ أَشْكَلَا (٢).

والنجعة والنجيع طلب الكلأ , فطعنة رمحه تسقى المقتول دما , ذلك الذي تفجر من جوفه , وقد استعار هنا ما يؤكل لما يشرب بجامع الاحساس بالذوق في كل وهي استعارة دقيقة غريبة طريفة **تقوم على تراسل الحواس** .

وراح " **امرؤ القيس** " , يصف أسنان محبوبته مستعيرا لها النبات في تفرق اوضاعه , فيقول في غزله :

وَثَغْرٌ أَغَرُّ شَتِيتُ النَّبَاتِ : لَذِيذُ المَذَاقَةِ عَذْبُ القُبَلْ(٣)

وكذلك فعل " **المرقّش الأكبر** " حيث يقول :

١- معلقات الزوروني / معلقة عمرو بن كلثوم / ١٧٥ – واللدن اللين – والجمع لدن
٢- الاقتضاب / ج٣ / ص ٧٢ .
٣- ديوانه / ١٩٨.

وَرَبَّ أَسِيلةِ الخَدَّينِ بِـــكْرٍ : مُنَعَّمةٍ لها فَرْعٌ وجِـــــيد

وَذُو أُشُرٍ شَتِيتُ النَّبْتِ عَذْبٌ : نَقِيُّ اللوْنِ بَـرَّاقٌ بَـرُود

لَهَوْتُ بِهَا زَمَانًا مِنْ شَبَابِـي : وَزَارَتْها النَّجَائِبُ والقَصِيد (١)

و " ربيعة بن مَقْرُوم الضَّبيِّ " الجاهلى المخضرم ، يصف ثغر محبوبته ,ولكن بصورة مغايرة , وفيها الأسنان نبت مخيف بالماء الحلو ,ماء الأسنان إذا صفت ورقت ,فيقول :

قَامَتْ تُرِيكَ غَدَاةَ البين مُنْسَدِلًا : تَخَالُه فوقَ مَتْنَيْها العَنَاقِيدا

وبَـارِدًا طَيِّبًـا عَذْبًا مُقَبَّلُهُ : مُخَيَّفًا نَبْتُهُ بِالظَّلْمِ مَشْهُودَا (٢)

ويستعير " امرؤ القيس " الفرع , أو الغصن لشعر محبوبته بجامع الطول , والانسدال ,والتثني فيقول :

لَهَا العَيْنُ والجِيدُ مِنْ ظَبْيةٍ : وَفَرْعٌ على مَتْنِهَا مُنْسَدِل (٣)

ويكرر " امرؤ القيس " الصورة نفسها مضيفا إليها رائحة " المسك " , قائلا :

لِمَهْ تُقتَلى المَشْهُورَ والشَّاعِرَ الذي : يُغَلِّقُ هَامَاتِ الرِّجَالِ بِلَا وَجَـــلْ

كَحَلْتِ لَهُ بِسِحْرِ عَيْنَيْكِ مُقْلَـــةً : وَأَسْبَلْتِ فَرْعًا فَاقَ مِسْكًا إذَا انْسَبَلْ

قَتِيلٌ بوادي الحَبِّ مِنْ غَيْرِ قَاتِـلٍ : ولا مَيِّتٍ يُعْزَى نُهَاكِ ولا زُمَــلْ (٤)

١- المفضليات ق ٤٧ / ٢٢٤ – والأُشُر بضمتين – وبضم ففتح تحزز في الأسنان يكون في " الأحداث " – وشتيت النبت متفرق الثنايا برود .

٢- المفضليات ق ٤٣ ص ٢١٣ – وباردا : عني به ثغرها – والمُخَيَّف : مثل المخلل أي قد خيف بالظلم والظَّلم بفتح الظاء ماء االأسنان إذا صفت ورقت كأن لها ظلم – ومشهود كأن طعمه طعم الشهد , وهذا المشتق لم يذكر في المعاجم .

٣- ديوانه (ط دار المعارف) ص ١٩٧ .

٤- السابق / ٤٦٧ - - و" لِمَهْ " وآخرها هاء السكت هي " لِمَ " الاستفهامية وهاء السكت تلحق بالأداة هنا توكيدا ومبالغة .

ولا يخفى علينا ما في البيت الأخير من صورة رقيقة ,واسعة الخيال , فالشاعر قتيل الحب في واديه , أي أن لحبه معها متسعا يكاد لا تحده حدود وهو تصور استعاري غريب نادر , **فوادي حبِّه اتسع لكل ما اشتهى ورغِب فيه منها** .

ولا يزال صدي الصورة ممتدا ماثلا امام عيني شاعرا إسلامي مثل " **المرَّار بن منقذ**"(١) الذي استعار لفم صاحبته الاقحوان ولطول شعرها ونعمته الأفنان المتدليه, اذ قال:-

تَهْلِكُ المِدْراةُ في أَفْنَانِهِ : فَإِذَا مَا أَرْسَلَتْهُ يَنْعَفِرْ

وإِذَا تَضْحَكُ أَبْدَى ضِحْكُها : أُقْحُوانًا قَيَّدتهُ ذَا أُشُر(٢)

فالمشط يغوص في شعرها من فرط طوله, الذي استعار له الأفنان في انسدالها وتدليها , اما فمها فطيب الرائحة تخاله اقحوانا, والأشُر بضمتين, أو بضمٍّ وفتح جمع اشر (بفتح فسكون) , وهو التحزيز الذي يكون في الأسنان.

وهكذا صنع "**بشر بن ابي خازم**" , اذا استعار الاقحوان لطيب الثغر, وبياضه, يقول:-

يُفَلِّجْنَ الشِّفَاهَ عَنِ أُقْحُوَانٍ : جَلاهُ غِبَّ سَارِيَةٍ قِطَارُ(٣)

وهو يرشح استعارته بقوله: "جلاه قِطار" , أي كشفه وأينعه مطر من سحابه تأتي ليلا.

وهذه الصورة من جمله ما جاء به "**أبو هلال**"(٤) من الأمثله علي أجود ما قيل في الثغر من شعر المتقدمين, وقال " **المرتضي**" في أماليه: قال "**الأصمعي**" : ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلي قول "**بشر بن أبي خازم**" , وذكر البيت.

---

(١) "المرار بن منقذ" شاعر اسلامي عاصر جريراً
(٢) المفضليات /ق١٦/ص٩٠ – والمدراة: المشط - وتهلك تغوص والاقحوان: نبات طيب الرائحه له نَوْر أبيض – وقيَّدته: اي ضربت فيه بابرة ثم اسفته دخان الشحم.
(٣) المفضليات ق٩٨/ص٣٣٩ – والساريه: السحابه تأتي ليلا وقِطار :جمع قطْرمن المطر .
(٤) انظر ديوان المعاني(طالقاهره ١٣٥٢ ه / ٢٣٨.
وأمالي المرتضي /ج١/ط١٩٥٤ – ص٥١١.

ومن الاستعارات مما يشير الي حضارة مكتسبه, قول "**علقمه بن عبدة بن النعمان بن قيس**" , الملقب "**بالفحل**" , في وصف الظعن من النساء وقت اعتلين ظهور الجمال:-

يَحْمِلْنَ أُتْرُجَةً نضخُ العَبِيرِ بِهَا : كَأَنَّ تَطْيَابَهَا في الأَنْفِ مَشْمُومُ(١)

فقد استعار **الأُتْرُجَّةَ**, وهي فاكهه طيبهُ الرائحهُ للنساء, بجامع طيب الرائحه الذي لا يفارق الانف فهو ابدا مشموم.

وكما استعار للمرأهُ, استعار منها, "**فامرؤ القيس**" يستعير "**نَهْد المرأه**" للأسد, يقول:-

بل أُمّ عمرو لك شَجْوٌ مضمرُ

هَي الجَوي و السَّقَمُ المقدرُ

يَخْفَي بِخَافِي حُبَّهَا و يَظْهَرُ

لَوْ حَالَ نَهْدٌ دونَها مُضَبَّرُ

لَجِئْتَ لا أَحْفِلُ مَا يُبَرْبِرُ(٢)

والنَّهد هاهنا هو الأسد في انتصابه وامتداد قامته و بروز هيئته .

اما " **المُخَبَّل السَّعْدي التميمي**" , وهو جاهلي عُمِّر في الجاهليه و الإسلام فيقول في وصف طريقه:-

وَمُعَبَّدٍ قَلِقِ المَجَازِ كَبَا : رِيِّ الصَّنَاعِ إِكَامَه دُرُمُ(٣)

---

(١) المفضليات/ ق١٢٠ / ص٣٩٧
والنضّخ بالخاء المعجمةَ: ما كان رشّا – والعبير- أخلاط الطيب تجمع بالزعفران والمشموم : المسك الذي لا تفارق رائحته الأنف •
(٢) ديوانه ق٧٦/٣١٣ -٣١٨ والمُضَبَّر الموثق الخلق, والبَرْبره صوت الأسد •
(٣) المفضليات ق٢١/ص١١٦ – والطريق المعبد: الذي وطيء فيه وذلل حتي ذهب نبته.
وقلق المجاز: لا يستقر من جازه وسلكه•
والباري: الحصير المنسوج - والصَّنَاع: الحاذق•
والإكام: جمع أكَمَهَ, وهو النشْزُ من الأرض •

يقصد أن إكام الطريق مستويه بأرضه, فأضحي كالحصير منبسطا, واذا كان كذلك فهو أضل لمن سار فيه, وأصل كلمه(أدْرَم), من قولهم: كعب أدْرَم إذا كان اللحم قد واراه فلم يوجد له حجم, وهو هنا يستعير الكعب الأدْرَم للأرض استوت إكامها دون أن تبدو فيها علامه تهدي من يسلكها.

ومن "**النبات**" يصور الجاهلي عمق جذور العداوه فيمن تأصلت فيهم, يقول"**الحارث بن دوس الايادي**" يخاطب "**المنذر بن ماء السماء**":-

قَومٌ إِذَا نَبتَ الربيعُ لهُمْ : نبتَتْ عداوتُهمْ مَعَ البقْلِ(١)

فالعداوة تنحدر فيهم, وتتمكن منهم, كما تتمكن جذور النباتات في منابتها علي الارض.

ومن "**الماء**", استعير السيل لكثرة الجند, واندفاع الجيوش المقاتلة من هنا ومن هناك, قال "**امرؤ القيس**" في خيل محاربه:-

سَالَتْ بِهِنَّ نِطَاعُ فِي رَأْدِ الضُّحَا : والأَمْعَزَانِ, وَسَالَت الأَوْدَاءُ

يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الغُبَارِ عَشِيَّةً : بِالدَّارِعِينَ, كَأَنَّهُنَّ ظِبَاءُ(٢)

وقال هو نفسه في وصف فرسه:

مِسَحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَي الوَنَي : أَثَرْنَ غُبَارًا بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ(٣)

ففرس امريء القيس يسح العدو سحًّا مثل سح المطر, وانصبابه, فأكنه يصب الجري صبا بعد صب, مما يشير الي سرعه الفرس في يسر وسهولة دون انقطاع او ملل.

ويقول "**مالك بن خَالد الخُنَاعي**" عندما غزت بنوكعب بن عمرو من خزاعه بني لحيان, مستعيرا السيل لكثره الجند وسرعتهم وسلاسة سيرهم:-

---

(١) مشكل القران لابن قتيبه/٥٨٩

(٢) ديوان امريء القيس/ق٣٤٤/٨٦ – ونطاع والاوداء موضعان – والامعزان مثني امعز, وهو المكان المرتفع – ولعله اسم موضع ايضا – والدراعون:لابسوا الدروع – ورأد الضحي:انبساط شمسه.

(٣) ديوانه/٢٠

فِدَى لِبَنِي لِحْيَانَ أُمِّي وَخَالَتِي : بِمَا مَا صَعُوا بِالجِزْعِ رَجْلَ بَنِي كَـــعْب

وَلَمَّا رَأَوْا نَقْرَي تَسِيلُ إِكَامُهَا : بِأَرْعَنَ جَـــــــــرَّارٍ وَحَامِلَةٍ غُلْبِ

تَنَادَوْا فَقَالُوا: يَالَ لِحْيَانَ مَا صِعُوا : عَنِ المَجْدِ حَتَّي تُثْخِنُوا القَوْمَ بالضَّرْبِ(١)

ويقول "امرؤ القيس" في دموع العين مستعيرا لها صفه فيض الماء واندفاعه

فَفَاضَتْ دموعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً : علي النَّحْرِ حتَّي بَلَّ دَمْعِيَ مِحْمَلِي(٢)

والصَّبابة هنا شدة الشوق, والمحمل حمالة السيف, ونلاحظ أن امرأ القيس قد أتم صورة الفيض المستعارة لكثرة الدمع وانصبابه بأن جعله يبل حمالة سيفه.

اما "سُوَيْد بن أبي كَاهِل اليَشْكُرِي" , فيصف رحلته إلي حبيبته وقطعه المهامه إليها في اليوم شديد الحر, ويجسد الصحراء فيجعل لها أقرابا أو خواصر بمنزلة الخواصر من الناس, يقول في عينيته المشهورة:-

كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلْمَي مَهْمَهًا : نَازِحَ الغَوْرِ إِذَا الآلُ لَمَــعْ

فِي حَرُورٍ يَنْضَجُ اللَّحْمُ بِهَا : يَأْخُذُ السَّائِرَ فِيهَا كالصَّــقَعْ

وَفَلاةٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُــــــهَا : بَالِيَاتٍ مِثْلَ مُرْفَتِّ القَـــزَعْ

فَرَكِبْنَاهَا عَلي مَجْهُولِـــهَا : بِصِلَابِ الأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعْ.(٣)

وقد استعار للسير فيها, والانطلاق خلال شعابها صفة الركوب, وكأنها الدابة تتجه صوب ما يريد, وفي الاستعارة هنا ما يشعر بقوة الإرادة, والإصرار علي قطع المسافات الطويلة إلي المحبوبة, علي الرغم مما يتعرض له من مخاطر مجاهلها .

---

(١) ديوان الهذليين ج١٦/١٥/٣.
ونَقْري: اسم لموضع(بالتحريك والتسكين للقاف) - وغُلْب: غلاظ الاعناق
والرجل: الرجالة - والجِذع : منثني الوادي - والمُكَاصَعه :المجالده , والمغالبة بالسيوف
(٢)ديوانه /٩
المفضليات / ق ٤٠ / ١٩٣
المهْمة : القفر - النازِح : البعيد - والغَوْر معظم بعده - والآل : السراب والحرور : ريح حارة تكون في النهار - والأقراب : الخَواصِر - وهي هنا مستعارة أراد جوانبها وأطرافها التي هي بمنزلة الخواصر من الناس , والمرفتّ المتكسر - والقَزَع : جمع قزعة وهي بقايا تبقى من الشعر في الرأس شبه بها علامات الفلاة , وصلاب الارض : الخيل صِلاب الحوافر - والشَّجَع جنون من النشاط .

ولما كان " للحبل " أهميته عند الجاهلي , يلازمه في كل حالاته , إذ يعقل بـه دابتـه , ويحزم حاجته , يصله بمياه الآبار العميقة , ويقيم بـه خيمـة , فقد استعاره لصلة الود , والحب التي تربطه بحبيبته أو صاحبته , يقول " الأعشى ميمون بن قيس :

أَوَصَلْتَ صَرْمَ الحَبْلِ مِـ : ـنْ سَلْمَى لِطُولِ جَنَابِهَا

وَرَجَعْتَ بَعْدَ الشَّـيْـبِ : تَبْغِي وُدَّهَا بِطِلَابِهَا ؟ (١)

ويشيد " عنترة " بعلاقته مع مَنْ أحب , إذ يقول :

وَصَلْتُ حِبَالِي بالذي أَنَا أَهْلُهُ : مِنْ وُدِّهَا , وَأَنَا رَخِيُّ المِطْوَلِ (٢)

فالحبل صلة الود والحب بينه وبين خليلته , بل إن الاستعارة تقوي من جهة رخي الحبل , رغبة منه في مزيد من الوصال , والقرب ,واستدراج حبيبته أكثر إلى ساحة حبة وقلبه وطلابه منها .

ويقول مُتَمِّم بن نُوَيْرة , معاتبا خليلتة معتزا بوده لها :

صَرمتْ زُنيبةُ حبلَ مَنْ لا يقْطَعُ : حبْلَ الخَليلِ ,ولَلأَمَانَةَ تَفجعُ

جُذِّي حِبَالَكِ يا زُيَنْبُ فَإنَّني : قَدْ أَسْتَبِدُّ بوَصْلِ مَنْ هُوَ أَقْطَعُ (٣) .

ويقول " أعشى بكر ":

وَمَضَى لِحَاجَتِهِ ,وأَصْبحَ حَبْلُهَا : خلقًا وكَانَ يظُنُّ أنْ لنْ يُنكَدَا (٤)

فقد استعار الحبل لصلتة بحبيبته , تلك التي أصـابها مـا أصـابها من رثاثـة وضـعف , كما استعار من البئر " إنكادها "أي قلـة مائها , لمـا لـم تحققه صـاحبته لـه , ممـا يحبـه منها , ويشتهيه .

١- ديوانه (بتحقيق د . محمد حسين) ق ٣٩ – والجناب –المجانبة والإعراض .
٢- ديوان علقمة وطرفة , وعنترة (طبيروت / ١٩٦٨) ص١٨٧ .
٣- المفضليات / ق٩ / ص ٤٨/ ٤٩ – واللام في " وللأمانة " للتوكيد أي أنها تفجع نفسها .
٤- الاقتضاب / ج٣ / ٢٨١ .

ويقول " امرؤ القيس " :

تَنَكَّرَتْ لَيْلَىٰ عن الوصْلِ : وَنَأَتْ ,وَرَثَّ مَعَاقِدُ الحَبْلِ (١)

ويقول " زهير بن أبي سلمىّ " :

وَأَخْلَفَتْكَ ابنةُ البَكْرِيِّ مَا وَعَدَتْ : فَأَصْبَحَ الحبلُ مِنّهَا وَاهِنًا خَلِقًا (٢)

وقال " بِشْر بن أبي خَازِم " في مدح " أوْس بن حَارثة الطَّائي " :

وَما أشْجَاكَ مِنْ أَطْلَالِ هِنْدٍ : وَقَدْ شَطَتْ لِطِيتَهَا نوَاهَـــا

وَقَدْ أَضْحَتْ حَبالُكُما رِثَاثًا : بِطاءَ الوَصْلِ قَدْ خَلقَتْ قُوَاهَا

لَيالِيَ لاَ تَطِيشُ بِهَا سِهَامٌ : ولا تَرْنُو لأَسْهُمِ مَنْ رَمَاهَا (٣)

فالصلة بين الحبيبين رَثَّة رثاثة معاقد الحبل ,والليالي بما تجر على الإنسان ذات سهام لا تخطئ رميتها .

ويقول " لَبيد بن ربيعة " في معلقته :

أَوَ لَمْ تكنْ تَدْرِى نَوَارُ بِأنَّنِي : وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا (٤)

فلبيد وصال جذام لحبائل من أراد التعلق بهن أو رغب عن حبهن , فتجاربه كثيرة وعلائقه ممتدة إن شاء وصلها أو رغب عنها قطعها .

ويقول " ابو ذؤيب الهذلي ":

١- ديوانه / ص٢٠٢ .
٢- ديوانه (ط الأعلم الشنتمرى) ص ٦٤ .
٣- ديوان بشر بن أبي حازم / تحقيق د / عزة حسن (ط٢ دمشق) ص ٢٢٠ .
٤- معلقات الزوروني : معلقة " لبيد " / ١٠٩ .

فَإِنْ تَصْرِمِي حَبْلِي وإِنْ تَتَبَدَّلِي : خَلِيلاً , وإِحْدَاكُنّ سُوءٌ قُصَارُهَا (١)

يريد : إن قطعت مودتي , فغاية كل امرأة منكن إلى سوء , وقُصَارُها هنا بمعنى مصيرها الذي تنتهي إليه أو تصير .

أما "الخنساء" , فقد استعارت " الحبل " تدعم به صورة أخرى مغايرة عندما ترثى أخاها صخرا , بقولها :

نِعْمَ الفَتَى كَانَ للأَضْيَافِ إذْ نَزَلُوا : وَسَائِلٍ حَلَّ بَعْدَ النَّوْمِ مَحْرُوبِ

كَمْ مِنْ مُنَادٍ دَعَا والليلُ مُكْتَنِعٌ : نَفَّسْتَ عَنْهُ حِبَالَ المَوْتِ مَكْرُوبِ (٢)

فكم فك صخر قيودا عن المكروب والمحروب الذي أخذ ماله ممن استغاثوا به بعد أن أوشكوا على الموت والهلكة ؟

والحبائل في كل هذه الصور تتصل أو تنقطع تعبيرا عن حوادث ذهنية أو نفسية ,وبهذا استطاع الشاعر أن يصنع من علاقته بالمادة علاقات غير مادية ترتبط بما ترسب في نفسه وتحقق له نزعته الشعرية التي هي تعبير أو معادل موضوعي لما في ضميره وخاطره .

وتصادفنا صورة استعارية " مركبة " طريفة , يستعار فيها متح الدلاة وملؤها عَلَقا ودما لما أصاب العدو من قتل وسفك دماء , يقول " بَاعِث بن صُرَيْم " في يوم " الحاجر ", لبكر على تميم :

سَائِلْ أُسَيْدا هل ثَأَرْتُ بِوَائِلٍ : أَمْ هَلْ شَفَيْتُ النَّفْسَ مِنْ بَلْبَالِهَا ؟

إِذْ أَرْسَلُونِي مَاتِحا لِدِلاَتِهِمْ : فَمَلأْتُهَا عَلَقَـــا إلى أَسْبَالِهَـا (٣)

١- ديوان الهذليين / ج١ / ص ٢٨
٢- ديوانها (طبيروت ١٩٦٣) ص ١٤ – وديوانها (مختارات) ط الهيئة ٢٠٠١ / ٢٣ ومكتنِع دانٍ ومكروب نعت لمناد وهو من أخذ ماله وترك بلا شئ .
٣- العقد الفريد / ج٦ /٥٨ .

كما أن المنايا في خيال الجاهلي " مما يذاق " فهي تستحلى للمنتصر ,وهي " مرة " مكروهة للمنهزم , يقول " حارثة بن بدر الغُدَّاني ":

وَشَيَّبَ رَأْسِي واسْتَخَفَّ حُلُومَنَا : رُعُودُ المَنَايَا فَوْقَنَا ,وَبروقُهَا

وإِنَّا لَتَسْتَحِلَى المَنَايَا نُفُوسُنَا : وَتَتْرُكُ أُخْرَى مُرَّةً ما نَذُوقُهَا

رأيتُ المنَايَا بادئاتٍ وَعَـــوَّدَا : إلى دَارِنَا سَهْلاً إِلَيْهَا طَرِيقُهَا (١)

أما فؤاد " الخنساء " , فيذوب من فرط الحزن وكظم الهم وحبسه , تقول في أخيها صخر :

إِذَا ذَكَرَ النَّاسُ السَّمَاحَ مِن امْرِئٍ : وَأَكْرَمَ أو قَالَ الصَّوَابَ خَطِيب

ذَكَرْتُكَ فَاسْتَعْبَرْتُ ,والصَّدْرُ كَاظِمٌ : عَلى غُصَّةٍ , مِنْهَا الفُؤَادُ يَذُوبُ (٢)

أما عِنَبَة أم " حاتم الطائي " , فقد كان أخواتها يمنعونها من فرط سخائها , فتأبى عليهم , وقد كانت موسرة , فحبسوها في بيت سنة يرزقوها قوتا , لعلها تكف عما كانت عليه , إذا ذاقت طعم البؤس , وعرفت فضل الغني , ثم أخرجوها , ودفعوا إليها " صِرْمَة " من مالها " والصِّرْمَة ما بين العشرين إلى ثلاثين ناقة " , فأتتها امرأة من هوازن , فسألتها , فقالت لها (دونك الصِّرْمَة) , ثم أخذت تقول :

لَعَمْرِى لَقِدْمًا عَضَّنِي الجُوعُ عَضَّةً : فَآلَيْتُ ألاَّ أمنَعَ الدَّهْرَ جَائِـــــعا

فَقُولاَ لهذَا اللاَّئِمِي الآنَ أَعْفِنِــــي : وإنْ أنتَ لَم تَفْعَلْ فَعَضَّ الأَصَابِعَا

وَمَا تَرَوْنَ اليَوْمَ إلا طَبِيـــــــعةً : فَكَيْفَ بِتَرْكِي يا ابْنَ أُمَّ الطَّبائِعَا (٣)

١- الأغاني (ط ساسي) / ج٢١ ص٢ .
٢- ديوانها (ط أروائع) الهيئة المصرية / سنة ٢٠٠١ / ٢٥ + ط بيروت ١٩٦٣ / ١٥ .
٣- الشعر والشعراء / ج١/ ٢٤٨ .

فالجوع الذي " عضها " لم يمنعها كرمها , ولم يحُل بينها وبين عطاياها , وسخائها كما لم يجبرها على البخل والإمساك ,وهي مفارقة تثبت حدة الطبع ,وثبات الرأي والهمة .

وفي وصاية " **عَبْدَةُ بنَ الطَّبيب** " لبنيه قوله :

واعْصُوا الذي يُزْجِي النَّمائِمَ بينكمْ : مُتَنَصِّحًا , ذَاكَ السِّمَامُ المُنْقَعُ
يُزْجِي عَقَارِبَه ليبعثَ بَيْنَكُمْ : حَرْبًا كَمَا بَعَثَ العُرُوقَ الأَخْدَعُ (١)

فصورة " **العقارب** " هنا لما لها من إيذاء وبلاء استعيرت للمكر والفتن , وبها يدرأ عن بنيه حيل المحتالين , وأكاذيب المرجفين في القوم , ناصحا مرشدا ,ولا يخفى علينا هنا ما في إزجاء العقارب وسوقها كأنها القطيع قد اجتمعت وكثرت من دلالة على أن محدثي الفتن لا يكفون عن مهنتهم في السعي بين الناس بالباطل والكذب وقد عمدوا إلى ذلك عمدا , كأنهم حماة الفتنة ورعاة الضلال والفرقة .

---

١ - المفضليات / ص ١٤٦ – و " عَبْدَةُ بن الطبيب " , مخضرم أدرك الاسلام وأسلم - ويُزْجِي : يسوق – والمتنصح المتشبه بالنصحاء – والسمام جمع سم - ومنقع معتق – والأخدع عرق في العنق إذا ضرب أجابته العروق .

من ذلك كله نستطيع أن نستنبط خصائص الاستعارة الجاهلية مرتبطة ببيئتها من خلال ما سقناه من شواهد وما حللناه منها وشرحناه ,وذلك فيما يلي :

أولا :
ارتباط الصورة الاستعارية ببيئتها ,ووضوحها ,واعتمادا على الواقع المحسوس .

ولعل أبرز هذه الواقعة أن الاستعارة الجاهلية استمدت مادتها من الحياة كما قلنا , فصورت البيئة أصدق تصوير ,وهو تصوير واضح لإخفاء فيه , بسيط لا غلو فيه بعيد عن المبالغة الممقوتة , والتعقيد والألغاز , ولا شك أن البساطة والوضوح أثران من أثار البيئة الجاهلية , وصفاء الذهن ,واعتدال المزاج ,وهما يدلان على عقلية هادئة لا اضطراب فيها , ولا قلق ,ولا غموض ولا تفلسف , وإن هذا التعلق بالواقع جعل وجه المشابهة بين طرفي الاستعارة صورة منعكسة عن هذا الواقع ,يترك لها من الدلالة , وقوة الأداء عن النفس ما لا سبيل إلى التعبير عنه بسواها من أساليب التعبير ,وهذا النحو من التعبير هو ما أطلق عليه القدماء من البلاغيين العرب " **إصابة التشبيه** " , وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما كي يبين وجه التشبيه بلا كلفة , إلا أن يكون المراد من التشبيه أشهر صفات المشبه به واملكها له , لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس .

استمدت الاستعارة كما رأينا في الشواهد الجاهلية السابقة , من عالم الحيوان ,ومن الحيَاةِ الإنسانية , ومن البيئة الطبيعية , ولعل المنبع الأول من أغزر المنابع التي اعتمد عليها الشعراء الجاهليون في استعاراتهم , فقد استغلوا حيوان الصحراء ,ووحشها ,وطيرها .. مادة لهذه الاستعارات ,ولقد ظفرت " **الناقة** " بالنصيب الأوفى من ذلك بوصفها عنصرا مهما من عناصر البيئة الجاهلية الصحراوية , وجزءا لا يتجزأ من حيواتهم على اختلافها وتعدد مناحيها , كما أشرنا إلى ذلك .

ومهما يكن من ظهور " **ملامح الحضارة** " ووضوح أثرها في استعارات قليلة , إلا أن الطابع العام الذي صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوي تمثله بجلاء تلك القوالب الاستعارية من الناقة , والجبل ,والوحش ,والظباء ,والصخور ,والرحي, و السيل,والحبل ,وغير ذلك من عينيات الزمان والمكان الجاهليين .

ومن هنا , فالخيال الاستعاري منتزع من حيواتهم , فيه كثير من الجمال والصدق وفيه كثير من الاتزان والواقعية , إنه صورة تمس أصول فن الجاهليين ,وتفصح عن تكوينهم النفسي ,وميولهم ,وتقديسهم الطبيعة ,وحبهم مجتمعهم ,وارتباطهم به , إنها

صور استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر في حياته المضطربة القلقة أو الساكنة الهادئة .

لقد أثبت الشاعر الجاهلي أنه صانع قصائد غير أن قصائده هي كل مدركات حياته وكل انطباع لديه بوصفه فنانا خضع لفنه وتمثله مادته , يصوغه صياغة لا تنفك عن نفسه المتأملة ,وعلى ذلك فالتجربة الجمالية من خلال الاستعارة أضحت صورة من صور " **التأمل** " والتعمق فيما حوله ,ولعل مجموعة الشواهد من حوله جسدت حالة خاصة لعمله التخييلي الاستعاري خارجة عن المألوف والمكشوف ، بحيث لم تعد أهمية الصفات الحسية لصوره مقصورة على مجرد نقل ما هو مرئي او مسموع بقدر ميزة هذه الصور وأهميتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بإحساسه .

كما يلاحظ أن الشاعر الجاهلي استغل في صوره الاستعارية من ظواهر الطبيعة ما يتصل بالشدة والرهبة أو القوة , فاستعار من النار ,والوحش ,والليل والرحى ,والكأس المرة ,وغيرها ولم يستعر كثير من المظاهر الطبيعية التي فيها رقة ولطف وهدوء ,كالصباح والشروق ,والأصيل ,من ثم يغلب على الظن أن معظم صوره الاستعارية في مغزاها ومصادرها , توحي بالكفاح ,والألم والقوة والعنف ,والخوف أكثر مما تمثل الاستقرار والراحة والأمان والهدوء .

وعلى ذلك نستطيع أن نقول : لقد أصبحت الاستعارة الجاهلية لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المعيش مرتبطة ارتباطا قويا بخصائص البيئة المناخية ,والاقليمية , فكما أن هذه الخصائص وجهت حياة هؤلاء الناس وطرائقهم فيها , فقد وجهت صورهم الاستعارية . أيضا بوصفها جزءا من شخصيتهم العربية لغة وطباعا .

هذا , وإذا كانت الاستعارة الجاهلية محدودة بحدود عالم الحواس , فما أجمل دقتها في رؤية هذا العالم , وما أعظم حدتها في الانفعال به , والاستجابة لنبضه الدافق والاهتزاز بحركته الزاخرة ,والاندماج الوجداني التام مع قواه العظيمة ,ما أقوى قدرتها على أن تنقل إلينا هذا كله نقلا فنيا تام الصحة الفنية , نقلا يشحذ فينا جميع إحساساتنا من بصر , وسمع ,ولمس ,وذوق ,وغير ذلك مما يزيدنا إرهافا , وعمقا ,وغنى , يجعلنا ننفذ من خلالها إلى صميم كياننا الانساني , وكأني أري أن العالم اللغوي بالنسبة للشاعر الجاهلي عبر استعاراته ,إنما هو عالم من الأشياء أو الموضوعات , ومعنى هذا أن اللغة في نظره بناء من أبنية العالم الخارجي , والشاعر حينئذ عندما ينظر إلى الكلمة , فإنه ينظر إليها على أنها فخ يصطاد في شباكه بعض الحقائق الهاربة , وكأن اللغة بأسرها قد أصبحت في نظره , وعبر صوره مرآة للعالم من حوله , بحيث لم تعد الكلمة مجرد تعبير عن المعنى عنده , بل أضحت بمثابة " **تمثيل** لهذا العالم في صورة مركزة , لا يلبث أن يحيلها انفعاله من خلال انتظامها منتقاة إلى مجازات واستعارات .

ولنذهب إلى الامام " **عبد القاهر** " حيث يقول في قيمة العلم المستفاد من طريق الحواس , أو المركوز فيها من جهة الطبع إنه " **يفضل المستفاد من جهه الفكر والروية , فهو إذن أمس بها رحما , وأقدم لديها ذِمَمًا , وأقدم لها صحبة , وأكد عندها حرمه , فليس الخبر كالمُعاينة , وليس الظن كاليقين** " (١)

ولم لا ؟ واللغة نفسها وسط حسي ,وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر ,ولكن بالإضافة إلى ذلك , فإن عالم الحواس , وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر , ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين , ولنتذكر أن الشعر الجاهلي , وإن اقتصر على الحواس الخمس , وما تدركه من مدركات ,وما تمارسه من متع وألام , فإنه بتصويره الفني لها قد ارتقى بها درجات فوق الممارسة الحسية الواقعية الغليظة , لأنه نقلها إلى مجال الممارسة الفنية , وها هوذا أثر الفن في زيادة وعينا بحياتنا ,وتجاربنا ,وفي الترقى بانفعالاتنا الحسية نفسها , إذ ينقلها من مجال الواقع العادي إلى مجال الانفعال الفني المتعاطف (٢) .

معنى هذا , أن الشعر هو الحقيقة تحملها العاطفة حية إلى القلب ,وهو روح المعرفة الواسعة الدقيقة ,هو الفيضان التلقائي للإحساسات القوية ,

ولم لا نقول : إن الشعر الجاهلي بصوره ومجازاته واستعاراته إنما يمثل نقدا للحياة , ذلك أن فعل التعبير بالاستعارة والمجاز ما هو إلا صورة من صور التوازن بين طاقات الإنسان الجاهلي من جهة , والظروف الحيوية من جهة أخرى .

ولم لا ؟ , " **ولآرنولد هاوز** " قولته المشهورة :" **إن الشعر نقد للحياة** " ذلك أن الناتج الفني إنما يعتصر (**إن صح التعبير**) من الفنان تحت تأثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على دوافعه , وميوله الطبيعية , ثم إن فعل التعبير الذي يكون العمل الفني ليس مجرد صدور آني , بل هو بناء من " **الزمان** " إنه تفاعل طويل المدى بين شئ انبعث عن الذات من جهة ,والظروف الموضوعية من جهة أخرى , مما يتمخض عن حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء (٣) .

١- الأسرار / ١٢١ / ١٢٢ .
٢- انظر " الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه – ج ١ / ٣٩٨/٣٩٧ .
٣- د. محمد النويهي : راجع له " ثقافة الناقد الأدبي " (ط بيروت) ١٩٦٩ / ٣٩٥ .

حقا , إذا بحثنا هذا الأمر بعناية , قلنا : إن هدف الأدب كله وغايته , ليس سوى نقد للحياة , سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر ومهما يكن من أمر , فإن نقد الحياة في الشعر ينبغي أن يكون متلائما مع قانوني الصدق الشعري , والجمال الشعري ,ولعل الصدق ,وجدية المادة ,والتنسيق , وسلامة اللغة , والتصوير والتعبير , كما تبدو في شعر الفحول الأوائل هي قوام نقد الحياة الذي يتلاءم مع قانوني الصدق الشعري , والجمال الشعري , ولعل سبيلنا إلى إدراك استيفاء مثل هذه الشروط , أو عدم استيفائها هو اطلاعنا على إنتاج هؤلاء الشعراء ,والإحساس به (١)

ولما كانت الاستعارة هي اللون الأعمق في أدب الجاهليين ,مع قلتها مقارنة بالتشبيه فقد وظفت الأفكار في خدمة الحياة , بما هي إبداع شعراء موهوبين جادين يملكون ناصية اللغة , بحيث أضحت استعاراتهم صورة من صور الانفعال الفكري والوجداني لهم مندمجة مع طموحات عقولهم ,وتخييلاتهم , لذا فقد اكتسبت الاستعارة الجاهلية قوة " الإشراف على العالم " من وجهه نظر انفعالية إنسانية , بما لها من اتصال بالحياة والبيئة من حولهم .

وبعامة فإن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصور بعامة , والصورة الاستعارية على وجه خاص إنما تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي وبعبارة أخرى :" **ليس الشئ المهم هو " التشابه** "الحسي بين الصورة والإحساس الذي هو أصل الصورة , بل هو علاقة أخرى بينهما , خفية علينا ,ولا تزال سرا من أسرار **علم الأعصاب** " (٢).

وهذا معناه أن هذه الاستجابة التي تصدر منا تجاه صور العمل الأدبي وهذا التكيف الدقيق للكلام بحيث يطابق الرؤية الباطنة , مهما فسرنا طبيعتها فستبقى بقية سر في طبيعة الصورة تند عن الفهم والتفسير مما يدلنا على أن الصورة فوق المحدد.

لذلك كان الشعر عند " أرسطو " أكثر ضروب الكتابة تفلسفا , إذ إن موضوع الشعر هو الحقيقة العامة , لا الحقيقة الفردية المحلية التي تحكم الأفراد والتي تقوم على أساس المشاهدة الخارجية , وإنما تنقلها العاطفة حيه إلى القلب , فهي حقيقة دليلها في ذاتها (٣)

١- راجع للدكتور محمد النويهي : الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ج١ /١٣٣ / ١٣٤ .
٢- راجع مبادئ النقد لريتشارد / ص ١٧٢ / ١٧٣ .
٣- راجع السابق / ٣٢٨ .

هذا , فكلما تعمق الفن ,وضرب بجذوره في أغوار الحياة , كشف في مضمونه عن انماطها الفكرية والعاطفية المعقدة , كلما وضع يديه على أسرار الطبيعية البشرية , واستخلص منها عبرا , تطهرأ دران البشر , تعيد إليهم صحتهم النفسية , وتسهم في تسوية شخصياتهم , كلما كان تصوير الفنان للحياة تصويرا كاملا متسعا , كلما عظم شأن هذا الفن , كتب له الخلود على مر الأجيال , بهذا المعنى يمكن القول : إن الشعر بصورة " **نقد للحياة** " , وأنه يستخدم الأفكار والصور في سبيل أن نفسهم الحياة ونتفاعل معها بروحنا وعقولنا (١) .

ولم لا نقول:إن الاستعارة الجاهلية صورة حقيقية ".**للخبرة** " التي تمثّلها الشاعر الجاهلي في صدق وأمانة دون أن يلتزم بأي غرض خارج عما تحس به نفسه وتهتز له مشاعره , مما يمكن أن يعوق صدق انفعاله بتجاربه بحيث نراه في النهاية وقد تخطى كل حواجز المدركات العقلية الخالصة ؟ " **فالإنسان كلما زادت خبرته , وزادت معرفته بالأشياء من زوايا مختلفة , زادت لغته غِنًى وثروة** " (٢).

وعلى ذلك فليس هناك شعر تصح عليه هذه التعريفات وتلك المقولات , ولا أصلح لأن يسمى نقدا للحياة بالمعنى الدقيق الذي عناه (**آرنولدهاوزر**) من " **الشعر الجاهلي** " بما احتواه من فن التصوير المرتبط بالبيئة والحياة الجاهلية بوساطة استعاراته الخصبة العميقة , وقد مرت أطنابها في كل المحسوسات من حوله .

ولم لا ؟ والحواس أقدم صحبة للإنسان , إذ إنها مدته بكل المعلومات عنها , بحيث هيأت للخيال مادة حركته , ومبدأ انطلاقه , وعلى هذا , فقد ارتبطت قيمة الاستعارة الجاهلية , وأهميتها باعتمادها على الصفات الحسية , بحيث أصبحت فاعلية الصورة مرتبطة بميزتها بوصفها حادثة ذهنية ارتبطت نوعيا بالاحساس , أو هي بمعنى آخر : تمثيل للإحساس , فضلا عن أن الصورة الاستعارية لم تعتمد على المرئيات وحسب , وإن كانت المرئيات تمثل أغلبها , فقد تكون بصرية , أو سمعية , أو لمسية , كما تكون بكاملها " **سيكلوجية** " أيضا .

فإذا قلنا , إن التصوير الاستعاري الجاهلي كان معتمدا على ماديات البيئة ومحسوساتها , فإننا لا نعني بذلك كل الصور , وكل المعاني , إذ لا نعدم أن نجد – وبشكل لافت للنظر – عناية الاستعارة بالعبارة عن الأحوال النفسية للجاهليين , بحيث أضحت استعاراتهم بمثابة ,معادل موضوعي لما يجول في داخل نفوسهم , وكيانهم الباطني , وإذا كان التشبيه , يمثل طور البداية,

---

١- د. على جمال الدين عزت : مقدمه كتاب مقالات في النقد الأدبي لما إكوآرنولد ص (٩) .
٢- إيرنست فشر / ضرورة الفن / ٣٣ .

وهو أول مراحل التصوير , فإن الاستعارة تمثل مرحلة النضج , والدقة الفنية , وقوة التخييل , ولذلك لا تتهيأ الاستعارة الجيدة لكل الشعراء , فيقال فيما زعم " **ابن وكيع** " , فيما رواه عنه صاحب " **العمدة** " (١) , وإن أول استعارة وقعت في الشعر الجاهلي قول " **امرئ القيس** " :

وليلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ : عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّي بِصُلْبِــــــهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا , وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

والصورة كما نرى , تحيل إلى مكامن النفس ولواعجها , وتململ الفؤاد , وقلق المشاعر , ثم لنتأمل ما أوردنا من صور زهير , قوله :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ : وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَا وَرَوَاحِلُه

ثم ها هي ذي استعارة " **لبيد** " , يتحدث من خلالها عن كرمه , وكيف دفع عن الجياع شدتهم وقت الجدب , والبرد .

يقول :

وغداةِ ريحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةٍ : إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

وناهيك عما تجده في استعارة " **النابغة الذبياني** ":

وَصَدْرٍ أَرَاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ : تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

إنها صور نفسية (**وغيرها كثير**) تؤكد مدي إحساس الجاهلي بالجمال ,و قدرة خياله , وخصب قريحته , مع ملاءمتها الفطرة السليمة , والنفس الصافية .

قصارى القول :
إننا لا نستطيع القول بأن الفن الاستعاري الجاهلي تميز في ذلك المجتمع تعبيرا , وتصويرا ,وتشكيلا ,وتمثيلا ,وحقق نوعيته الخاصة بوصفه صورة من صور الوعي

---

١ - راجع العمدة لابن رشيق / ج١ / ٢٧٦ .

الاجتماعي , وشكلا من أشكال " **الثقافة** " ودرجة عليا " **لإدراك الواقع جماليا** " .

ولم لا ؟ , والبعد الفني للغة من اللغات هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة , ومن هنا فإن أدب كل جماعة , أو كل مجتمع إنما يعكس بشكل خاص علاقة الجماعة بعالمها الطبيعي ,والاجتماعي بما تتضمنه هذه العلاقة من تجربة روحية , جمالية , وعمل اجتماعي ومثل أخلاقي أعلى .

وجدير بالذكر , أن الاستعارة الجاهلية قد اعتمدت على حاسة (**البصر**) , وهي في مقدمة الحواس المقدرة للجمال ,والدافعة للانفعال .

ولعل الإحساسات التي يصح نعتها بالجمال على أتم وجه , **هي الإحساسات البصرية** ,مما دفع " **ديكارت** " إلى تعريف الجمال بقوله :" **هو ما يروق للعين** ".

ذلك الذي دفع الفيلسوف الأُسباني " **جورج سانتيانا** " (- ١٩٥٢) إلى أن يقرر أن إدراك الجمال الصورى يستند إلى فسيولوجية الأجهزة الحسية , من هنا نراه يدرس " **الأشكال البصرية** " , فيقول :

إن لدى العين حركة غريزية تجعلها تركز كل انطباع حسى على ذلك الجزء المركزي من الشبكية ,وهو الجزء الذي يملك أكبر درجة من الحساسية ,وحين تقوم العين بهذه الحركة فإنه سرعان ما يترتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية .. . ما يولد لدى المرء ضربا من الإحساس بالنقاء الجمالي الذي هو نتيجة زيادة الأيقاع الذي تقوم به عضلات العين في حركاتها الطبيعية , ولهذا فإننا نشعر بالارتياح عند مشاهدة تلك الأشكال ... ولا يلبث المرء أن يسقط انفعالاته ,وأوهامه ,وأحلام يقظته على تلك الأشكال والمناظر الطبيعية الماثلة أمام عينيه ,وعندئذ يحس بأن الطبيعة حقا ساحرة ..... وما إن يشاهدها الفنان يحس بأن تلك الصور عامرة بآلاف الصور الممكنة , وأنه بإزاء جمهرة عديدة من الأشكال والأطياف والصور (١)

ولعلى لا أرى هذا الكلام بعيدا عن قول الإمام " **عبد القاهر** " قديما :
والمشاهدة إذا كانت مستفادة من العيان ,ومتصرفة حيث تتصرف العينان مما يحرك النفس ,ويمكن المعنى من القلب ,ويزيدك أنسا بالمشاهدة بعد الصفة والخبر ,ويزيل الريب و الشك , أفتقول : إن التمثيل إنما أنس به لأنه يصحح المعنى المذكور , ويثبت أن كونه جائز , ووجوده صحيح غير مستحيل حتى لا يكون تمثيل إلا كذلك.

١- راجع للدكتور زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر / ص ٨٠/ ٨١ وفيه تفصيل وتحليل وتراه في ذلك متأثر بما قاله " ريتشارد " في كتابة " مبادئ النقد الأدبي " – ص ٢٠٥ وكلام الدكتور زكريا ابراهيم يدور في فلك رؤية " سانتيانا لجمال الفن .

ثم إن "**العيون**" هي التي تحفظ صورا الأشياء على النفوس ، وتجدد عهدها بها , وتحرسها من أن تندثر , تمنعها من أن تزول , ولذلك قالوا : من غاب عن العين فقد غاب عن القلب , فالشاعر لما قال :

فأصْبَحتُ مِنْ ليلى الغَدَاةَ كقَابِضٍ : عَلَى المَاءِ خَانَتْهُ فُرُوجُ الأصَابع

أراك رؤية لا تشك معها ولا ترتاب انه بلغ في خيبة طنه, وبوار سعيه إلي أقصي المبالغ , وانتهي فيه الي ابعد الغايات , حتي لم يحظ لا بما قل, ولا ما كثر.(١)

فالعين هي حاسه النور , وحاجه الانسان إلي النور راجعة إلي حاجته إلي الحياه اذ تتعلق به بعض العناصر التي تمد الجسم بالحياه والنشاط والحركه والمتعه والسرور, وحاسه البصر تجتمع فيها مجموعه من المشاعر الأخري, فأن اللذه التي تستشعرها حين شروق الشمس ليست بصريه فحسب, بل اننا بكياننا كله نحيي الشعاع الاول من اشعة النهار, ونضيف الي ذلك ان احساسات البصر إحساسات تمثيليه, فهي تستمد عمقا جديدا من المعاني الكثيره التي ارتبطت بها, حتي أصبحت مركزا تتجتمع حوله أجزاء كامله من وجودنا , إنها الحياه كلها مركزه فيها , فالذكري عند من وُهب حاسه البصر سلسله من اللوحات اغني من الصور و الالوان.

لذلك فقد حق "**السيسيل داي لويس**" ان يجعل النموذج "**البصري**" للصور اكثر شيوعا , وان كثيرا من الصور التي قد تبدو غير حسيه لا يزال لها في الواقع ارتباطات بصريه ضعيفه التصقت بها , لكن ينبغي أن نعلم أنه برغم كون الطابع الحسي للصوره مبدأ اساسي , إلا أنه ليس جوهر الصوره اذ ان اللجوء اليه وسيله من وسائل تأثير الصورة, إنه بالاحري أداةً لتمكين وظيفة الصورةَ وتقويتها في النفس, فليس هناك عملية إدراك حسي "**صرف**" , اذ ليست هناك رؤية بصرية دون تفكير مصاحب لها.(٢)

<u>قصاري القول</u>: لا شيء في العقل لم يدخل باديء الامر من سبيل "**الحواس**" , وليست حالاتنا الروحيه في متناول التفكير بمعزل عن ذاك الحسي الأسر, لذلك نعبر عن المجرد في حدود المجسم ونصور غير المألوف بوساطة المألوف , نعبد غير الحسي بحدود حسية , لكن اللغة تعاقبت الأطوار على كلماتها , حتى عاد من العسير أحيانا , أن يلتقط الوجه الحسي منها , وأصبح هذا , رهينا بالخبرة , بل بالإحساس

---

(١)راجع الأسرار ص١٢٢/١٢٤/١٢٥/١٢٧/١٦٥
(٢) راجع الصورة الأدبية(ط٢) ١٢٩

الشاعري الدفين (١).

إن تراكم الانطباعات الحسية الحيوية يمد الشاعر العظيم بأقدر الوسائل التي تمكنه من الإفصاح بدقة عن عمليات " الحس " الروحية , لأن الخصائص الروحية يمكن أن تنتقل بصورة أقوى وأسرع عن طريق الصفات الحسية التي تماثلها , وإذا كان الإدراك مقصورا على الجانب المنظور , أو المسموع , أو الملموس من العالم , فإن " الحدْس " يتولى إدراك الجوانب " الروحية " للعالم المركب , عالم الشخصية الإنسانية وآثارها , والملكتان لازمتان للشاعر المبدع المجيد (٢)

ثم إن أبرز سمة للصورة البصرية الجاهلية في الاستعارة هي " الحركة " ، فكل شئ في الاستعارة يكاد يظهر متحركاً,وهو بطبيعة الحال معبر عن حركة النفس وتفاعلات الفكرة من خلالها , وبهذا توصف الاستعارة الجاهلية " بالحيوية " معتمدة على مقدرة شاعرها على وضع الأشياء والأفكار أمام عيني القارئ تعبيرا عن عالمه الخيالي الذي يعيش فيه ,وهو إذ يجعل من المعنى حسيا عيانيا إنما يريد أن يجعل الإحساس.
خصبا , وأن يخرج منه فكرا , والشاعر الجاهلي عندما يعتمد في استعاراته على النواحي البصرية والسمعية أكثر من اعتماده على الحواس الأخرى إنما يريد أن يعبر الحسي إلى الخيالي والفكري , إنه باستعانته ببعض العناصر الحسية إنما يريد التسامي على المحسوسات ليخلق مقولة أخرى أو عالما خياليا بديلا منها . إنه بمعنى أخر لا يقدم لنا نسخا من الإدراكات والإحساسات المباشرة بلحمها ودمها , لأن الاستعارة الجاهلية بنت حدس مبدعها الذي كافح من أجل أن يوفق بين ما في أطاره الداخلي وعلاقاته بالبيئة الخارجية التي تترامى من حوله أطرافها – ولم لا ؟ والشعر إنما تهمه المكنونات الروحية فيما يقع عليه السمع والبصر بل وكل المحسوسات , فتنزع الاستعارة فيه إلى إعلاء الحدث على الشينية المستقرة الجامدة ,وفي وسعها إبان تعبيرها أن يوحي بها الجاهلي وغيره بامتداد لا ينتهي , ذلك " أننا حينما نتعمق ما لدينا من تجربة عن ذواتنا لابد أن نحصل على تجربة باطنة عن الواقع بأكمله ,وذلك لأننا نمضي في الاستعارة في التفكيرمن المحسوس غير المجهول الى المجهول ,وبذلك تستطيع الاستعارة أن تتغلغل في تكييف

١- الصورة الأدبية (ط ١) ص ١٢٩ .
٢- جون مدلتون مري : الاستعارة – ترجمة د / عبد الوهاب المسيري ص ٤٦ .

إدراكنا الأشياء من حولنا في كل المجالات الروحية "" (١)

إن جِدة الصورة الاستعارية الجاهلية تمثلت في استطاعة الشاعر الجاهلي أن يشيع تكاملا وتوافقا بين ذلك العالم الخارجي والعالم الداخلي الذي تموج به نفسه وإن هذا الدليل على قوة إحساسه بالحياة من حوله , بحيث إن " محبة " ما هي قوام العلاقة بين الأشياء , لقد غدت الاستعارة وفق هذا المفهوم الحاجة الروحية الملحة إلى علاقات الدفء " والمحبة " بين كل ما يشارك في الكون والحياة , وطبعي إن كل إنسان يشارك الأشياء من حوله وجدانه , لكنه ينظر إليها غالبا في ضوء المنفعة , أما الشاعر فيستطيع من خلال هذا التعاطف أو الحب أن يبلغ لونا من المعرفة الشاملة العميقة بالقدر الذي يكون به الحب قويا شديدا فالحب سبيل الشاعر إلى " المعرفة " , ولا يستطيع الشاعر بلوغ هذه المعرفة دون أن يكون له دخل فيما يرى ويحس وينفعل ويتأثر , إنها عملية تحرير من قبل الشاعر الجاهلي لروح " الواقع من حوله .

وفي إطار هذا الحب نشطت الاستعارة لدى الجاهليين في دائرة بداوتهم , ولم لا ؟ " وهانزر فرنر " يرى أن الاستعارة تنشط لدي البدائيين , فهي تمنح الأسماء " الملائمة " لما يمكن ألا يسمى (٢) , وهذا ما يدفعنا إلى التأمل في " الموهبة العربية الشعرية " الفنية بالحديث المجازي , والتي أسقطت شخصيتها على العالم الخارجي للأشياء مما يبث الحياة , ويحي الطبيعة ,ويعطى معاني وأهواء للأشياء الجامدة , وإن كنا لا نستطيع أحيانا أن نقرر نوع إسقاط الذات , أو درجة إندماجها في أي نموذج معين .

هذا , ويمكننا إيجاز مظاهر "! الواقعية " في الاستعارة وارتباطها بزمكانية الحياة آنذاك فيما يلي :

١ ـ اتخاذهم الحياة بما فيها من خير وشر مادة للاستعارة , مصورين حياتهم

١- راجع الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف (١٤٧) .
٢- نظرية الأدب / ٢٥٤ .

من خلالها , تلك الحياة البدوية يعيشونها بكل مظاهرها , فتشكلت الاستعارة من شعاب الصحراء , وجبالها , وصخورها ,ومياهها وبحرها ,وبردها ,وحيوانها ,ووحشها , وحشراتها ، إلى غير ذلك .

٢ـصورت الاستعارة واقع حياتهم بما فيه من خير وشر وصراع , صوروا الشجاعة ,والبطولة ,والفقر والجوع ، والهوان والحرب ,والسلم , والصراع بكل أنواعه , وكان لتصوير الحرب النصيب الأوفى والأوضح في ذلك .

٣ـكما كان من مظاهر هذه الواقعية " الدقة " التي تحدد العبارة الاستعارية تحديدا واضحا لا غموض فيه ,ولا نعنى بتلك الدقة الواقعية " الحرفية " وإنما كانت الاستعارة كاشفة وحاجبة في آن واحد , مفهومة وعالية على الفهم , متعلقة على حدسها وإرادتها .

٤ـظهور الخبرةَ العمليهُ في الفن الإستعاري لديهم, مما يجعلنا نقول: إننا أمام إنسان يعيش في الواقع العملي, لا أمام شاعر يعيش في الخيال و الأوهام, بعيدا عن محيطه الاجتماعي و القبلي, وانما مثلت الاستعاره معلومات العصر, وقيمه, وخبراته وما كان يدور في خلد الشاعر ونفسه من خلال ما يجد من معطيات البيئه وكانت الاستعاره تنفيسا عما تضيق به صدورهم, وكان التعبير بها عباره، عن أصداء نفسيهُ لما يحسون ويكابدون.

٥ـ اتصفت الاستعارهَ بما يمكن تسميته بالسرعهَ الفنيهُ التي انبعثت من أعماق شعورهم واغوار نفوسهم رغم بساطه عبارتهم بها. وها هوذا السبب في قلتها اذا ما قورنت بالتشبيه لديهم, لذا كان التشبيه اقوي الالوان الفنيه التي اعتمد عليها الجاهليون. اذ ان الصنعه الفنيه في التشبيه صنعه سريعه لا تتجاوز عقد مقارنه بين امرين يشتركان في معني, وهو من هذه الناحيه غير الاستعارة التي تعتمد على لون من الصنعة الفنية العميقة " المتأنية " , لذا فقد كثر التشبيه كثرة غالبة بوصفه اللون الفاقع في تصاويرهم كما سبق القول .

ثانيا :

* التكرار والمحافظة :

وهذا , ولقد ترتب على الخاصية السابقة أن " تكررت " , وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية المأثورة , والمعادة في شعرهم ,والتي اتصلت بمواد معينة

تصاغ منها الاستعارة , إن هذا التكرار ليس منشؤه فقرهم الفني , بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها , إننا لا نستطيع أن نطالب الجاهلي بأن يقول أكثر مما قال , إذا تذكرنا فقر الطبيعة الصحراوية , وتشابهها , قلة التنوع في مظاهرها , وألوانها , ونباتاتها , المهم أنه حقق كثيرا من هذه الاستعارات تحقيقا فنيا يبهرنا بدقة تتبعة مختلف عناصر الطبيعة الحية , و الجامدة .

وإذا كان بعض الباحثين يري :" **أن من عيوب هذه النزعة المادية الحسية في التصوير أنها جعلت الصور تتكرر , لأن الظواهر الحسية متعلقة بالصحراء , ومشاهدة الصحراء محدودة متشابهة** " (١) .

لأن هذا مردود عليه كما قلنا منذ قليل , بأننا لا نستطيع أن نطالب الشاعر الجاهلي بأن يخلق مجتمعا آخر تتسع فيه معطياته ,ومظاهره , وظواهره ,ومعانيه , يكفيه أنه وظف عينيات الزمان والمكان توظيفا شعريا , كان للمجاز والاستعارة أثر في الكشف عما وراءها من معان , يكفى أنه وظف المحدود باللا محدود عن طريق المجاز والاستعارة , فكانت صورة فوق المحدد تتوالد من رحمها المعانى ، ويصبح المعنى الواحد فى صور مختلفة ، ونماذج جديدة تحيل الى قوة الطبع , وحدة القريحة ,مما يحقق الصدق الواقعي ,والصدق الفني على السواء .

إن هذا " التكرار " , إن عُدَّ من مظاهر الجمود – كما ارتأى البعض – فهو في الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حدا كبيرا من النضج ,والاستقرار , كما أنه دليل على عراقه هذا الشعر , وايغاله في القدم بما يسمح برسوخ تقاليد معينة له , يصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود , " إنها ظاهرة معروفة مألوفة في كثير من الآداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال , ذلك أن من المسلم به أن قدرا كبيرا من أعمالنا يصور عفويا من فيض ما رسخ في نفوسنا من معان وكلمات" (٢) .

ولعل هذا ما نلمحه من كلام " **إيرنست فشر** " الذي يرى أن التاريخ الاجتماعي لأي

١- د . يحي الجبوري / راجع له كتابه الشعر الجاهلي , خصائصه وفنونه (ط مؤسسة الرسالة / بيروت / ص ٢١٢ .

٢- انظر الدكتور محمد محمد حسين : أساليب الصناعة في شعر الأسفار / ط بيروت ١٩٧٢ ص ٥٢ / ٥٣ .

فن يؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال تابعة من الوعي الفردي , يحددها السمع أو البصر , إنما هي أيضا تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع (١)

وإذا كنا نقول دائما – إن الأسلوب هو الرجل , فلنا أن نقول أن الأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع أيضا " **فنحن لو درسنا ظاهرة الأسلوب لوجدنا قبل كل شئ أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم ,والاتجاهات قبلها الفنانون والأدباء على اختلاف اتجاهاتهم , وعلى اختلاف مشاعرهم ,واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم ,وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد , فعلي الرغم من أن الإنتاج الفردي يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان وأصالته , فإن العنصر المشترك يبدو واضحا "(٢) .**

لذا فإن ما يصوره الأديب أو الفنان من خلال إحساساته ، ومن خلال تجربته الخاصة , لابد وأن ينتمي إلى عصر معين ,وطبقة محددة , وأمة بعينها , بحيث نرى الواقع في شموله هو مجموعة العلاقات بين الذات والموضوع , لا ماضيا فحسب , بل مستقبلا أيضا , لا أحداثا فحسب , بل وتجارب ذاتية ,وأخلاقا ,ومخاوف ,وعواطف ,وخيالات وهذا ما يعني أن العمل الفني بعامة يجمع بين الواقع والخيال (٣).

نعود فنقول :
أو ليس هذا " التكرار " وفق هذا النمط الذي أسلفنا مما يفتح أعيننا على " **رمزية** " الصورة الاستعارية الجاهلية بوصفها تخييلا خاصا بالشاعر , يدفعنا إلى الكشف عن مكنون ضميره , من خلال عباراته عن الاتجاهات ,والمواقف الاجتماعية المميزة لعصره بوعي أو بغير وعي ؟

وبوجه عام , لزمت المحافظة القصيدة العربية , واستعملها الشاعر الجاهلي " حقيقة " و " مجازا " , يأخذ اللاحق عن سابقيه , كما تؤخذ الفريضة المحتومة , وإن هذا لدليل على تمكن هذه الخصلة في النفس العربية .

ولقد اكسبت هذه الخصلة الاستعارة و اللغة في صورتها ,وفي جوهرها قوة داخلية خاصة ,وحركة ذاتية جعلتها تساير الحياة وتجاري الطبيعة دون أن تتحول هذه

١- ايرنست فشر / ضرورة الفن / ١٩٦ .
٢- ضرورة الفن / ١٩٧ .
٣- راجع السابق / ١٣٨ .

المجاراه إلى عملية اندثار للأوضع القديمة , فيموت وضع ليقوم وضع ,وتذهب صورة لتحل محلها أخرى (١) .

من هنا , أضحت الاستعارة وسيلة كبرى من وسائل التعبير الانفعالي للنفس الجاهلية , من هنا أيضا , عدت المثل للعبارة الفنية الجاهلية , فيها أودع الجاهليون كل أمجادهم النفسية والعقلية , وما ورثوه من خصال , واتصفوا به من محامد مما يشكل طموحا ونهوضا , لا يتوافران لأي شاعر في مجتمع مضمحل .

وليس هناك شك في أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية ,والاقتصادية – إذا أردنا مزيدا من الاسباب -, فلقد دعت هذه الحياه الي ذلك, لأنها قائمه علي وحده القبيلهً, والوحده هي أساس ذلك المجتمع, والقبيله هي الصوره الوحيده من صور الاجتماع التي تستطيع حياةَ البداوةَ أن تحققها, ثم إن افراد القبيلةَ يتساوون في النصيب الذي يصيبه كل من الثروةَ, لا يوجد بينهم تفارق ذو شأن, ومصدر الحصول علي الرزق واحد لديهم, فتتشابه أعمالهم وتتّحد, وتتشابه تبعا لذلك شخصياتهم, فلا يوجد بينها شديد تنوع مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث ادبي تنطبع فيه اخيلتهم ومظاهر تفكيرهم,وعلي ذلك يحق لنا أن نقول:

إن هذا التكرار دليل قوي علي أن الشعر الجاهلي" تراث جماعي", ولم يكن تراثا فرديا, الا اننا لا نستطيع القول بأن التفاوت غير موجود, ولكن لكل شاعر من شعرائهم استعمال ارتبط بتجربته الخاصه , ونظرته المتفرده حيال واقع الاشياء والاحداث الماثله امامه, ولقد تشكلت الصوره في الشعر الجاهلي من خلال هذا الواقع, وقد ارتبطت بغيرها من الاشياء, وكلما زادت هذه الارتباطات غني و تعقيدا, زاد الواقع غني وتعقيدا, مما يساعد علي خلق واقع جديد, وعقل جديد, فالفكر او العقل هو النتيجه الحتميه لتفاعل الانسان مع الطبيعه والحياه تفاعلا مقصودا, ومرغوبا فيه.

يقول الدكتور مصطفي ناصف:-

لدينا "**التكرار**" الذي لا يشجع عليه احد, وربما يختلف كثيرا في ادراكه, ولكن وراء هذه الدائره الضيقه دوائر كثيره, يهمنا الوقوف عندها, والملاحظه العامه انه لا يمكن ان يكون لشاعر او فنان معني مستقل تماما عن كل شيء اخر, لذلك قد تتخذ صله الشاعر باسلافه دليلا علي "**نبوغه**", هناك ما يصح تسميته بأسم "**الاحساس التاريخي**" وان هذا الاحساس التاريخي لازم لأستمرار كيان الشاعر, كما انه يجعل

١- د . نجيب البهبيتي : راجع تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري / ط القاهرة ١٩٦١/ ص ٧٥ .

"التقاليد" بمعني ما جزءا مما نسميه "الاصاله", ان الاثر الجديد يتفق مع الماضي, ولو انه "فردي" , وان الموقف الجديد لا يمحق الموقف السابق, يعني ان ما نسميه خلقا, قد يمكن النظر اليه من زاويه اخري علي انه "كشف"(١)

وان هذا "الكشف" الذي يتحدث عنه الدكتور مصطفي ناصف جدير بان يعمق خبرتنا بالقيم و الحياه الجاهليه الثابته والمتلونه في نفس الشاعر في آن, وهي قيم انسانيه بشكل اساسي.

لذلك فلقد الح "توماس ستيرنز اليوت" في العصر الحديث منذ اوائل عهده بالنقد علي النظر الشامل الي الشاعر من حيث انه يلخص – او بعباره اخري – يحفظ حفظا سليما اطوار النمو التاريخيه للعرق الذي ينتمي اليه, ومن حيث انه يتقدم صعدا نحو المستقبل, لذلك نراه يكتب سنه ١٩١٨, قائلا:-

" إن الفنان أكثر بدائيهً كما هو أكثر تمدنا من معاصريه"(٢)

والحقيقه أننا إذا طبقنا هذا الكلام علي ما نراه من شواهد عليه من صور الاستعاره الجاهليه, مما سبق عرضه, لوجدنا ان لكل شاعر طريقته الخاصه التي لا تناقض الماضي, بما يمكن تسميته "باللاشعور الجمعي" للاستعاره الجاهليه, فمع اتحاد الماده يوجد الاختلاف في طريقه تشكيلها وصياغتها ونظمها من جديد بين شاعر واخر وها هى ذى الأصالة المؤسسة على التقاليد.

وبمعني اخر: كثيرا ما استعمل الجاهلي المصدر الواحد في تصوير شيء واحد اكثر من مره, ولكنه كان يحاول ان يحور في الصوره كأنما يريد ان يجعلها نوعا اخر او صوره جديده خاصه به , فعلي سبيل المثال , يقول " **الهذلول بن كعب العنبري**:(٣)

وَأَقْرِي الهُمُوَم الطَّارِقَاتِ حَزَامَةً : إِذَا كَثُرَتْ للطَّارِقَاتِ الوَسَاوِسُ

فليس جمال الاستعارةْ هنا في مجرد أنه يقْرِي الهموم , وكأنها ضيفه, ولكن فيما ارتبط بالاستعاره من معني البيت كله, فهو يريد ان يقول:-

---

(١) راجع للدكتور مصطفي ناصف " نظريه المعني في النقد العربي / ص٨٢ وما بعدها.
وراجع لأيرنست فشر "ضروره الفن" /١٨٢ وما بعدها
(٢)نظريه الادب:ص١٠٥
(٣) شرح ديوان الحماسه(ج٢) ص٦٩٩

الست اقري طوارق الهم, وعوائق البث حزما وجلدا, ونفاذا, في الوقت الذي ازدحمت فيه الوساوس علي القلوب, واعتلجت نيات الصدور, فارتبكت الاراء , وذهب من الرجال الغناء؟

فقد اراد مما هو واضح اثبات حزمه وصبره, وقدرته علي الملاينة والمصانعه والثبات امام الخطوب, كل ذلك بوساطه هذه الاستعاره التي صورت هذا المفهوم.

ثم نري " **الهمّ**" يأخذ شكلا و صورة مغايرة تماما لما ورد عند "**الهذلول**" عند " **النابغه الذبياني**" , اذ قال:-

وَصَدْرٍ أَرَاحَ اللَّيْلُ عَازِبَ هَمِّهِ : تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِّن كُلِّ جَانِبِ(١)

فقد جعل الشاعر صدره مألفا للهموم , وجعل تلك الهموم كالنعم العازبة بالنهار عنه,والرائحة مع الليل إليه, كما ترد او تريح الرعاه السائمه بالليل الي اماكنها او حظائرها. وما هذا إلا تصوير دقيق لخلجات النفس ان الشاعر يستجمع في سبيل تصويره هذا كل قواه الوجدانيه والعقليه معا لتبدو "**الصورة**" علي هذا الوجه من الدقة و الجمال والعمق, وقوه التأثير والطرافه, تدعونا الي طول تأمل و تفكير لفهمها وتصورها, وتمثلها, لأنها نبتت من ذهن الشاعر و احساسه بعد تفكير طويل و تأمل وتدبر مما جعلها خاصه به – ذلك مما حدا " **بالمرزباني" في "موشحه"**(٢) الي القول في تعليقه الموجز عليها بأن النابغه "اول من وصف الهموم متزايده بالليل , وتبعه الناس, والشعراء علي هذا المعني متفقون , ولم يشذ عنهم الا احذقهم شعرا.

ولقد تلقف "المرّار بن مُنقد" – وهو شاعر اسلامي- هذا المعني, إذ قال في وصف ناقته:-

رَاضَها الرَّائِضُ ثُمَّ اسْتُعْفِيَتْ : لِقِرَي الهَمِّ إِذَا مَا يُحْتَضر .(٣)

فقد تصور الهمّ ضيفا يقبل عليه, فلا مفر من ان يقريه, وما يقريه اياه الا ناقته حتي اذا نزل به الهم واحتضره ركبها وتحرك بها حتي اصابها الهزال, بعدها تركها لتستعفي, اي تركها لم تركب حتي تعفو ويكثر لحمها, وهي استعارة غاية في اللطف و الندره, لا تدرك الا بعد تفكير و تدبر ومزيد تخيل وتصور لصياغه جديده اعتمدت علي معني فائت.

---

(١) ديوان النابغه (تحقيق محمد ابو الفضل) –ط دار المعارف ص٤١ (وط بيروت ص٩)
(٢) الموشح ص١٣١
(٣) مفضليات الضبي (ق١٦) ص٨٦ . والمرار شاعر اسلامي معاصر لجاليل

لقد اعتمد الشاعر الجاهلي في ذلك علي ادراكه الذوقي لكل "المفارقات" التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات وصياغتها, وقد منحته ثروته اللغويةً والمامه الواسع باللغه المام احساس و ذوق القدره علي الوعي بما تحمله الاستعاره من ظلال مختلفه بالقياس الي السياق الذي وردت فيه , فمضمون الاستعاره عنده يقل او يكثر, او ينكمش بحسب العلاقات التي تحكمالاستعارة في السياق, الذي اندرجت فيه مع ما تقدمها وما تلاها من الفاظ و تراكيب.

كل هذا مما يؤكد لنا أن النظام الاستعاري يكشف علي الدوام علاقات جديده بين الاشياء , ويدأب الشاعر دوما علي الكشف و التغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات حتي يخرج بجني جديد , وبأبعاد نفسيه وجماليه هي خاصه به.

وعلي هذا, فلا فصل إذن بين شعور الشاعر أو وجدانه ولغته و فكره إذ إن اللغه هي مجال انبثاق الشعور و الفكر , بيد أن هذه اللغه هي مع ذلك **(لغةً الجماعة)** , قبل أن تكون ماده الشعور التي يكتشف الشاعر ذاته وقدرته الشعريه من خلالها.

ان هذا الذي نقوله مما يفسر لنا **"قيمةُ الاستعارةُ"** في الأدب الجاهلي, فقيمتها انما تكمن فيما نجده من فروق في استخدامها رغم اتحاد الماده التي صنعت منها اصلا, وهاهوذا المنهج الذي تلتقي فيه **"فلسفه الفن" "بفلسفةُ اللغةُ"** , والذي يري **" ان التباين في الصياغه لا يوجد إلا إذا وُجد التباين في الإحساس.(١)**

لقد أدرك ذلك الناقد الحديث **(ت.س اليوت)** اذ قال:-

"إنه من الهام للشاعر ان يعرف اكثر شيء ممكن من اللغه , والسبب الرئيسي في هذا انه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغه انما هو تطور في الشعور كذلك, وإن الألفاظ والفكر لا ينفصلان, والشاعر لا يستطيع ان يوحي الي غيره بأنه قد غرق في حومه اشد الاشياء البدائيه و المنسيه ، وإن فكره وعواطفه عادت إلي الأصل و رجعت بمعني للحياه اعمق, وذلك كله باطلاق الامكانات السحريه الكامنه في الكلمات"(٢)

ولقد أكد " **ارنولد هاوزر**" هذه الحقيقه وفقا لما رأه في طبيعه الفن , بوصفه لغه, اذ انه يستعيض عن الاشياء بالرموز , وحيث ان عدد الرموز يقل دائما عن عدد الأشياء, فلا سبيل أمام الفن الا أن يتحاشي التنميط, والأخذ بالمواضعات إلي حد ما, فإن أكثر الفنون تلقائيه وصدقا لا يستخدم رمزا واحدا بعينه لكل انطباع أو فكرة, بل

---

(١) قضايا النقد الادبي للدكتور محمد زكي العشماوي/٢٦٩

(٢) انظر (ت.س اليوت) الشاعر الناقد/١٨١/١٨٠.

يستعين بما يشبه المعجم الذي لا يضم في الغالب غير تعبير "واحد" للدلاله على عده مدركات مختلفه.(١)

إن هذا الفارق في الاستخدام الاستعاري يدعونا بدون شك الي كيفيه فهم الشعر و تذوقه, لأنه فارق في الانفعال ودرجته, وفارق في الرؤيه الشعريه ومداها, وفي طبيعه الاحساس و الذوق. تقول الناقده "اليزابيث درو" في فهم الشعر و تقديره:-

إن الشعر يشيع الحياه في الانسان , وكما يقول "يتيس":- **انه دم و خيال و فكر يدفق معا"** , ويقول ايضا: " **انه يدفعنا لنلمس العالم "فنتذوقه" , "ونسمعه", و"نراه"** , ويعلمنا كيف ننصرف عن كل ما هو نتاج العقل وحده, ان اللغه نفسها وسيط حسي, وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر, ولكن بالاضافه الي ذلك, فأن عالم الحواس, وعالم الفكر الداخلي و العاطفه لا ينفصلان لدي الشاعر ففي الفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين.(٢)

وما نحسب أن هناك صورا وشعرا تنطبق عليه كل كلمة مما قالته (**اليزابث درو**) وما أقتبسه من كلام " **ييتس** " , أكثر مما ينطبق على الشعر الجاهلي واستعاراته , فلنتذكر أن الاستعارات في هذا الشعر , كما قلنا من قبل اعتمدت على " **الحواس** " وما تدركه من مدركات , وما تمارسه من متع وآلام , وإنه بتصويره الفني لها قد ارتقى بها إلى درجات فوق مجرد الممارسة الحسية الواقعية المادية الغليظة , لأنه نقلها إلى مجال الممارسة " **الفنية** " , وها هوذا مصدر أثر الفن في زيادة وعينا بحياتنا وتجاربنا ,وبما حولنا ,وفي الترقي بانفعالاتنا احسية نفسها من مجال الواقع العادي الخارجي إلى مجال الانفعال الفني المتعاطف (٣) .

ذلك الذي نشهده في الشعر ليس الشاعر ,وهو يعاني التجربة الواقعية , بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التي تعيد لإحيائها , ويتخير عناصرها المهمة , ويعيد ترتيبها بخياله الفني ,وينظر إليها من خلال مزاجه الخاص , ويمزجها بعاطفته القوية , فيضيف إليها من مزاجه ,ووجدانه عناصر تزيدها تكاملا ,وانسجاما ,وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامل له ولإخوانه في البشرية , ثم يصوغها في ألفاظ مركزة مكثفة , قوية الشحن والتداعي (٤) مما يساعدنا على الدخول في عالمه العاطفي والتخييلي.

---

(١) انظر فلسفه تاريخ الفن/٩٩٢
(٢) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه و نتذوقه- ترجمه الدكتور ابراهيم الشوش (ط بيروت) ١٩٦١/ص٣٩
(٣) راجع الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمة) ج١/ ٣٩٧/ ٣٩٨.
(٤) راجع السابق ص ٣٩٨ .

إنها بتعبير آخر :" الصورة الحرة " التي نراها بالعين الباطنة أو " **بعين العقل** " , فلكل إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه ٠
فإذا قرأ القصيدة الواحدة أو الصورة الواحدة خمسون شخصا فإنهم لا يجربون صورة واحدة مشتركة ,ولكن خمسين صورة مختلفة (١) .
" إذ إنّ ما نسميه تعبيرا ليس إلا التكيف الدقيق للكلام بحيث يطابق الرؤية الباطنة (٢) "

وفي إطار هذا التصوير غدت لغة الجاهلي عبر تصوره الشعري لغة شاعرة إنها سليقته التي جعلته ينفذ في الصور الحسية إلى دلالتها النفسية , إنه يفهم من البدر إشراق الوجه , ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف , ومن الكثيب فراهة الجسم , وتناسب الأعضاء .

وإن سهولة استخلاص المجاز الشعري من المحسوسات لهي السليقة الشاعرة التي أينعت ثمراتها على أيدي الجاهليين ,والتي يحار لها أبناء اللغات المحرومة من هذه المزية ,وبهذه السليقة الشاعرة تتصل المفردات اللغوية بأشكالها المحسوسة أو تنفصل عنها ,ولا تبقى لها غير معانيها المجازية , لأنها مفردات في لغة شاعرة يعمل فيها الخيال والذوق كما تعمل فيها الأبصار والأسماع (٣) .

إن الشاعر الجاهلي لا يزال بهذا يقبل على حقائق الكون والوجود , إقبال فنان , يؤدي هذه الحقائق والتجارب أداء فنيا , أو فنان يحييها أمامنا شاخصة من خلال استعاراته , وينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤيته , فيعدينا بعدوى انفعاله ووجدانه .

ولم لا ؟ والاستعارة الجاهلية صورة " للخبرة" التي يتمثلها الشاعر في صدق وأمانة دون أن يلتزم بأي غرض خارجي عن نفسه وتأملاته ورؤاه , " فالفن خبرة ". كما أن الاستعارة وهي قوامه محور هذه الخبرة ,وعضدها الرئيسي , فإذا حاول الشاعر أن يكون دقيقا اضطر إلى أن ينهج سبيل الاستعارة .

١- راجع مبادئ النقد الأدبي / ١٧٤ .
٢- السابق / ٣٢٦ .
٣- راجع للأستاذ العقاد / اللغة الشاعرة (فريا الفن والتعبير في اللغة العربية) / ص ٢١ / ٢٢ .

فالذي نجده في الشعر الجاهلي من صور استعارية ليس نتاج تجارب الحياة الخام نفسها , وليست حقائق المادة فيه مسجلة , تسجيلا آليا مقصورا على المحاكاة الجافة , بل كما تصورها الشاعر وانفعل بها وتذكرها مما يزيدها حدة , وجدة , وعمقا ,ويزيدنا بها وعيا وإدراكا وتأثرا.

ومهما يكن من إيماننا بإن الشعر الأرقى يتجاوز عالم الحس , ويستشف العالم اللا منظور , فلنتذكر دائما أن الشعر لا ينجح في شئ من هذا , بل هو لا يتحقق أصلا إلا إذا نجح في " **تقييد** " هذا العالم اللامادي في أشكال محدودة نسمعها بآذاننا في الترتيب اللفظي , ونبصرها بمخيلتنا البصرية لأن الفن مهما يكن من روحانية نظرته قائم كله على نقل غير المحسوس إلى عالم المحسوس , والفن قائم على الخصوصيات لا العموميات , وعلى التفاصيل المجسمة , يجسمها الفنان في مادته المختارة حتى نراها بعيوننا أو نسمعها بآذاننا , أو نلمسها بأيدينا , يجسمها من كلمات اللغة في الشعر , الألوان ,والمساحات في الرسم , وأحجام الحجارة أو المعادن وأشكالها في النحت ,وأصوات الآلات في الموسيقى ,وإيقاعات الصوت البشري ,وأنغامه في الغناء ,وحركات الجسم في الرقص (١)

معنى ذلك أن للواقع حقيقته الموضوعية , ولهذه الحقيقة وقع في نفوس أصحابه , وصدى في ذواتهم الإنسانية بحيث تنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات ,ولكن لهذه الذات رؤاها , ومواقعها , فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا .

أو ليس " **باشلار** " هو القائل بأن ذاتية الشاعر هي لب الخيال و التصور , وأن هذه الذاتية على الرغم من حريتها المطلقة , وقدرتها الإبداعية الهائلة لا تعدو كونها تنسيقا في أغلب الأحيان غير منطقي لبعض العناصر المادية الأولية(٢) .

وأكبر الظن أن صلة الشاعر بما حوته الكتب والرسوم والنماذج الموسيقية ليست أكثر قوة من صلته بالعالم الخارجي المباشر ,وإذا كانت أطوار الحياة كلها مجال الاستكثار والاستفادة من التجارب فإن للبيئة المبكرة – فيما يرى البعض - شأنا خاصا , فالطفولة زمن العواطف القوية ، وألوان الحب العميقة للأشخاص والأماكن والروائح والأصوات – والتجارب المتأخرة لا يمكن أن تطمس بحال ما تلك

١- أنظر ثقافة الناقد الادبي للدكتور النويهي (ط٢ بيروت) ص ١٩٦ .
٢- د. محمد على الكردي : النقد الجديد والأيديولوجيا – مجلة فصول (ع ٤) مجلد ٥ الهيئة العامة المصرية للكتاب سبتمبر ١٩٨٥ ص ٩٧ .

التأثرات الأولى . ذلك أن الحداثة قرينة الجدة والإخلاص والتشوف , وكلما تقدمت بنا السن أضربنا الإلف والبحث عن المصلحة والاستغراق في الأثره . إن الشاعر يحتفظ بكل ما رأي وسمع , وبأخص التجارب ذات القيمة الرمزية على حد تعبير " اليوت "(١).

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية " الثالثة " , وهي اعتماد الاستعارة الجاهلية على التشخيص والتجسيد (٢).

ولقد تصور الجاهليون الحياة في كثير من الجوامد , أي أنهم لم يعرضوا علينا استعاراتهم الحسية هذه جامدة بحيث تنشر الملل في نفوسنا , لكنهم أشاعوا فيها الحركة وبثوا فيها كثيرا من الحيوية , بما أضافوا إليها من سمات التشخيص والتجسيد , وما من شك في أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضا من حيواتهم التي لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات , فهم دائما دائمت راحلون وراء الكلأ ومساقط المياة , ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أي معنى وصفوة , أو عبروا عنه متحركا ليس واقفا جامدا , لذلك كانت الحركة والتجسيد من عناصر استعاراتهم إنها الحركة المستمدة أساسا من حياتهم المنتقلة ,وهذا يعنى عدم الوقوف عند شئ ,وإطالة النظر فيه في غالب الأحيان , من هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت هذه الحركة من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا نربط بين حياة التنقل وعدم الاستقرار وبين " قلة الاستعارة " وهي لا شك مرتبطة بالمعنى , فكما نرى الشاعر لا يكاد يقف عند معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزه إلى معنى آخر يخطر بذهنه , كذلك لا نراه يصبغ شعره كثيرا بالاستعارة , بل غلب عليه فن " التشبيه " لما يتفق ذلك وسرعة هذا التنقل والترحال – إنها " السرعة الفنية " إن صح القول .

وعلى حد قول الدكتور " يوسف خليف " صدد حديثه عن الصنعة الفنية عند

١- راجع الصورة الأدبية / (٣٣) .
٢- ولقد سبق أن تحدثنا عن وجود هذه الظاهرة لدى الجاهليين في استعاراتهم صدد حديثنا عن الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي , وقد جاء هنا دور التفصيل فيها والتأكيد عليها .

الشعراء الصعاليك في الجاهلية (١): ,وإذا كانت الصنعة الفنية في التشبيه كما قلنا صنعة سريعة لا تحتاج إلى أكثر من وضع الأمرين المراد عقد المقارنة التشبيهية بينهما في معرض واحد حتى يتضح وجه الشبه بينهما , غير أن الاستعارة من الصنعة الفنية العميقة المتأنية , إنها عملية مركبة وأكثر تعقيدا ,وها هوذا السبب في قلتها إذ إنها تحتاج إلى الاستقرار والتأنى والمواظبة , فالقلة إذن في هذا الفن راجعه إلى العامل البيئي , وقد أشرنا إلى ذلك في أقوالنا السابقة .

وجدير بالذكر أن ظاهرة " **التشخيص** " ليست جديدة تماما عند هؤلاء الشعراء , بل إنها قديمة قدم الفن الشعري , فلقد حاول بعض القدماء إبراز حركة الصورة بوساطتها , فارتبط ذلك عندهم بمقاييس الصدق في التعبير عن التجربة يقول " أرسطو " :

" وعلى الشاعر أن يسعى ليتمثل في نفسه قدر المستطاع مواقف أشخاصه وحركاتهم , فأقدر الشعراء أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس من مشابه , والحق أن أقدر الناس تعبيرا عن الشقاء في نفسه , وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه ,ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوي العواطف الجياشة , فالأولون أكثر تهيؤا للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون أشد استسلاما للنوبات الجنونية الشعرية (٢)

وفي تعريف القدماء الاستعارة رأوها نقلا للعبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره , وهذا النقل – غالبا – ما يشمل العنصر الحسي القائم على التشخيص لإبراز المعاني , " **فالتشخيص لون من التفكير الحسي يضفيه الشاعر على لوحته التصويرية ليزيد من وضوحها وجمالها , فالمحسوسات والحسيات في ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك , والشاعر – كالرسام – يستخدم هذه الأدوات لكنها لا تؤدي وظيفتها على الوجه الأكمل والصحيح إلا بتوجيه من الشاعر ,وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وأخيرا "(٣).**

١- راجع ص ٢٩٢ من كتابه الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي (ط دار المعارف) ١٩٥٩ / ٢٩٢ .
٢- ارسطو : فن الشعر / ٤٨ .
٣- د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب / ١٠٨ .

ولم لا يكون " **التشخيص والتجسيد** " الكامنين في الاستعارة الجاهلية " **تقنية أدبية** " – إن صح التعبير , أو هو شكل من أشكال التحول " **المجازي** " ,وهو تعبير " اسلوبي " عن اتجاه " **ميتافيزيقي** " جمالي ينتج من خبرة **الشاعر الجاهلي** وبصره بما حوله.

والإنسان مشخص رغم أنفه كما يقول الأستاذ " **العقاد** " , فهو إذا تمثل قوة مجردة أو محسة وهبها زيّه ,وبسط عليها زواله , ونحلها أعماله (١).

وفي الأدب بعامة , وفي الشعر الجاهلي بخاصة تزداد الاستعارة اعتمادا على ملكة " **التشخيص** " ويزداد إلحاح الشعراء على التعقيد في المعاني نتيجة إكثارهم من المقابلة بين الظواهر الخارجية ,والحالات الداخلية التي تعتري النفس البشرية وعلى ذلك نستطيع القول بأن الاستعارة لديهم مكنية أكثر منها تصريحية .

لقد حاول الشاعر الجاهلي بذلك التمعن في الأشياء والتعمق في الأفكار , وأخذ يستعين على توصيل معانيه من خلال تأمله لها بتجسيدها واضحة للعيان والفكر معا فعندما يقول الشاعر الجاهلي (**تأبّط شرا**):

فَذَاكَ قَرِيعُ الدَّهْرِ مَا عَاشَ حُوَّلٌ : إِذَا سُدَّ مِنْهُ مَنْخَرٌ جَاشَ مَنْخَرُ

أَقُولُ لِلحيانَ وقَدْ صَفَرتْ لهم : وِطابِي , وَيَوْمِي ضَيِّق الجُحْر مُعْوِرُ

هُمَا خُطّتَا إمَّا إِسَارٌ ومِنَّةٌ : وإمَّا دَمٌ , والقَتْلُ بالحُرِّ أَجْدَرُ

فلننظر كيف جسم الدهر فجعله جبارا لا يزال يقرع المرء بنوائبه حتى يصيره مجربا بصيرا حازما ؟ وكيف مثل براعة المرء في الاحتيال إذا أخذ عليه طريق نفذ إلى آخر بتلك الصورة الحسية , صورة المرء " **إذا سد منه منخر جاش منخر** "؟ , وكيف مثل إشرافه على الهلاك بفراغ وطابه ؟ , وكيف جعل يومه الحرج ضيق الحجر معورا , ثم كيف ختم هذه الأوان الفنية المحتشدة بهذا التذييل الذي يجرى مجرى المثل , كما يقول البلاغيون في اصطلاحاتهم في باب الأطناب ؟(٢).

١- فصول في النقد / ص ٤٩ .

٢- راجع الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي / ٣٠٦ .

" التشخيص هنا دليل على قوة الوجدان الجاهلي بحيث يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات , إنه قدرة للشاعر على التكثيف والإيجاز وبناء عالم خيالي جديد يستبصر به الواقع ويدلنا به على خبرته الشعرية التي تتأثر بقوة الإدراك المتين لما حوله فيجعل الخارجي داخليا , و الداخي خارجيا ,مما يجعل من الطبيعة فكرا , ويحيل الفكر إلى طبيعة ,هاهوذا موطن السر في كل الفنون قديما وحديثا .

نعود فنتقول : عن طريق الاستعارة التجسيدية حاول الشاعر الجاهلي التمعن في الأشياء ,والتعمق في الأفكار , لكن السؤال الآن , **ما الدوافع التي الجأته إلى هذا التجسيد وذاك التشخيص ؟ ؟**

لعل الذي ألجأه إلى هذا ، انفعاله بالطبيعة والبيئة , وهذا الانفعال يرثه الإنسان عن أجداده ,وليس من الممكن أن يقال : إن الإنسان قد ورث هذا الانفعال عن القدماء , إلا إذا أمكن القول بأنه قد ورث الرؤية بالعينيين ,والسمع بالاذنيين – مثلا – عن أجداده ,وأسلافه , فالانسان يرى ويسمع , وينفعل كما كان هؤلاء يرون ويسمعون , وينفعلون , وإن كان هناك فروق فهي في درجة هذا الانفعال وشدته , لا في نوعيته ومصدره .

وأخيرا , لا يشك ناقد بصير في أن التشخيص مقياس جودة , فبوساطته يستطيع الشاعر أن يتعمق بناء اللغة , وضمائرها ,وأفعالها ,وصفاتها التي ترد علينا ورودا طبيعيا , لا صنعة فيه ,ولا أناقة , ثم إن اتجاهاتنا النفسية , ومشاعرنا ,وطرائق تفكيرنا في الأشياء غير الحية , إنما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع من حولنا .

إن عملية التجسيد الاستعارية لدى الجاهليين إنما هي تشكيل فني , يعطي الأشياء والمعاني شكلا ,وليس الشكل حينئذ أمرا عارضا , أو ثانويا , إنما هو جوهر العمل الأدبي , بل هو من أقوى الوسائل التي لجأ إليها الجاهلي ليجسد سيطرته على المادة من حوله , هي محافظة منه على خبرته , ونقلها للأجيال من بعده , إنها بمفهومها العام وسيلة للمحافظة على النظام الضروري للفن والحياة .

ومن أجل ذلك تبقى الاستعارة حية لأنها – حينئذ – تنقل إلينا خبرة للواقع كما قلنا , يمارسها قوم تمكنوا من تخطى رؤية رفاقهم من بني البشر ,من إبصار وجه الشبه

بين المجهول والمعلوم , الأمر الذي لا يتيسير لعامة الناس , ولا يتأتى ذلك للغة الكلام العادي التعبير عنه , إن هذه الاستعارات لا تزال تثير إحساسا لدى قارئها بأنها وسيلة كشف مباشر للعالم ووعلاقته بالنفس الشاعرة (١)

وبوجه عام يرتبط مقياس الجودة في التصوير الشعري عندما تصبح الصور ليست قائمة كلها في حكم العقل , ولكنها موجودة في روح الأشياء ذاتها , وهنا تصبح الصور الشعرية – وعلى الأخص الصور الاستعارية – وسيلة مهمة وأساسية لنقل ما يموج في النفس من مشاعر ,وآمال ,وآلام ,وطموحات ,ورغائب , إلى غير ذلك من مكنونات العالم الداخلي للنفس .

أما حين تعجز الصورة في تحقيق مثل هذا الهدف الفني , فإنها تصير عندئذ متعة في ذاتها أو كالزخارف والزركشة , لكنها لا تضيف جديدا للمعنى في القصيدة , فالصور الكلامية التي يستخدمها الشاعر إن أجيد استخدامها فهي أداة مفيدة في أيديهم , وبفضلها تشخص المعاني المجردة , وتصب في صور مرئية محسوسة , وبذلك تكتسب قوة ونفاذا وتأثيرا في نفوسنا ,وهذا مما يحتاج إلى شاعر ذي رؤية وحدس راقيين , وخبرة وثقافة عميقين ,لذلك يؤكد " رلكة " حاجة الشاعر إلى حياة كاملة ,طويلة , ليكتب في النهاية عشرة أبيات بليغة بل من أجل أن يكتب بيتا واحدا وحينئذ أن يرى مدنا عدة ,ورجالا ,ونساء , وأشياء ,وحيوانا ,وطيرا ,وحركات تقوم بها الزاهرات حين تتفتح في الصبح ,وأن يقتدر على العودة بالفكر إلى شعاب في مناطق مجهولة ,وإذا أدنى الشاعر هذا كله كان ما يزال محتاجا إلى المزيد " (٢)

إنها ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا , أو من دقة الشعور حينا آخر , فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني , فإذا هي حبة كلها , لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة , والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ,ويهتز لكل هامسة ولامسة , فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ,وتوقظه تلك اليقظة ,هي هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة (٣) .

١- جون مدلتون مري : راجع الاستعارة - / مجلة المجلة / ص ٤٣ .
٢- راجع الصورة الأدبية / ٣٢ .
٣- الأستاذ العقاد / ابن الرومي – حياته من شعره / ٣٠٣ .

معنى ذلك أن التشخيص ملكة لدي الشاعر الجاهلي تفرغ طاقتها في حقل تجاربه الشعورية الحادة , وانفعالاته العميقة التي يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته ليسقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجي , فيشخصها ,أو يجسمها , ويتعاطف معها بحب وانفعال , إن التشخيص عملية نفسية صرف تجعلنا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة حسية نتمثلها في الألفاظ , وفي إشعاعاتها , ودلالاتها الرمزية (١) .

من أجل ذلك أضحت الاستعارة صورة شعرية تهدف إلى تحويل الغائب إلى الحاضر وغير المرئي من المعاني والأفكار إلى المحسوس , ولكن بما يثير التأويل بقرينه أو دليل , الأمر الذي يساعد المتلقي على تمثل المعاني تمثلا جديدا مبتكرا فيه سعه ,مع عمق الإيحاء ,والتميز ,كل ذلك والشاعر يعتمد على الإحساس المرن المدرب , القادر على اقتناص الأبعاد الفنية والجمالية بعيدا عن الدلالة الحرفية لمفراتها ,وبعيدا عن المظهر الحسي والشكل الخرجي .

إنها العبقرية الجاهلية , التي جعلت من العالم الخارجي عالما باطنا ,ومن العالم الباطن عالما خارجيا , بحيث أضحت الطبيعة فكرا , والفكر طبيعة , فسر عبقرية الشاعر الجاهلي تكمن في وضعه الصور الطبيعية في علاقات معينة ,وفي جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنساني , فإذا بنا نستنبط من صوره واستعاراته مختلف الأفكار والمواقف ,والمعاني التي تنزع الصورة ذاتها نحوها , بحيث أضحت الصورة الاستعارية الجاهلية تحريرا لروح الواقع الذي يعيشه صاحبها .

وإذا كان الأمر في التشخيص والتجسيد هكذا , فلنذهب إلى الاجابة عن سؤال نطرحه الآن ,هو , إلى أي مدى استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربه عن طريق هذا الفن الجميل , فن الاستعارة , وكيف جاءت استعاراته هذه أداه فاعلة في هذا التوصيل ؟؟ .

ذلك ما يمكن تناوله من خلال حديثنا في " **الفصل الثاني** " معتمدين على الشواهد الدالة إضافة إلى ما عرضناه منها في هذا الفصل .

---

١ - راجع الأسس الجمالية في النقد العربي / ٢٠٦ .

الفصل الثاني

الاستعارة الجاهلية و الشاعر

انتهينا في الفصل السابق إلى أن الاستعارة الجاهلية نبتت من بيئتها واتصلت بما حولها من ماديات هذه البيئة ومحسوساتها , فصور الشاعر الجاهلي ما هي إلا نتاج عصره وبيئته فهو يفكر في حدود كل معطيات العصر والبيئة ، ويتصرف في إطار تلاحم أصيل بين الذات والموضوع وفي تلقائية تسلم بوجود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة أو القالب والموضوع " **وهذا هو الكمال الطبيعي الذي يرى الحقيقة الكاملة ويعطيها أقصى غايته من السعة والانفساح , فالأديب دائما يقصد إلى قوي الطبيعة ويستبصر الواقع بصوره "(١) .**

" فالانفعال أو الإحساس مع الشعور وهامش الشعور يؤدى بالضرورة عن طريق العمل الفني إلى خلق الدافع النزوعي حيث يري المتلقى في نفسه ميلا أو انصرافا عنه فتتم من هنا الدائرة ,ويصبح كل هذا قوام العاطفة الفنية فقط , لكن هذه العاطفة تظل إحساسا دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على أجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب , فهي ليست أفكارا موضوعية وهي ليست تقريرا واضحا وإنما هي غامضة ومحاولة كشفها من خلال المعاني والخيالات يميتها تماما أو يمتص حيويتها ومن هنا يخطئ كل ناقد يعن له أن يقوم عاطفته من خلال صوره حتى وإن كانت استعارة أو كناية لأن من السهولة أن يبتكر الخيال أو يؤلف لكن من الصعوبة أن يودع عاطفة (٢) .

وبدون الوظيفة الذاتية للصورة تظل عاطفة الشاعر كامنة بداخله لأنها لا تجد الشكل الذي يعبر عنها ويبرزها إلى الوجود من خلال الكلمة والقصيدة , وهنا تبعد المسألة كل البعد عن أن تكون شكلا علميا مقننا أو تقريرا واضحا , بل ينتابها قدر من الغموض يضفيه عليها الخيال , مما يجعل من الصعب استخلاص عاطفة من خلال صورة إلا بإدراك ما يحيط بها أصلا قبل عملية الخلق الشعري لأن الخيال ليس عاجزا عن أن يؤلف ويبتكر ما يشاء من الصور , ولكنه أعجز ما يكون عن أن يخلق عاطفة أو تجربة شعورية كما قلنا والتجارب الإنسانية سخية وخصبة , والتعبير عنها أمر ممكن ويزداد هذا التعبير روعة وجمالا ولكنه يزداد صعوبة وتعقيدا , ويبقى للشاعر مكانته بقدر ما يمكن أن يخضع المعاني لتجاربه الخاصة .

١- الدكتور أحمد كمال زكي / النقد الأدبي الحديث (أصوله واتجاهاته) ص ١٧٥ .
٢- راجع السابق ص ٤٩٥ .

المعاني إنما يثيرها فكرة الحياة والموت ومنظر الفجر والغروب والبسمة والخيل الصهباء حين تتقد في الكأس .... إلى آخر هذه الأشياء التي لا تتغير في أي عصر من العصور , لكن الذي يظن أن تداول الشعراء لهذه المعاني لا يدع مجالا للتحديد في الشعر إنما يعمى عن الحقائق , لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعاني عرضا جديدا في صورة جديدة تلائم عصره الذي يعيش فيه (١) .

فالشعر يعبر – في حقيقته – عن اللحظات التي تملؤها الطاقة الشعورية لدى الشاعر , ولا يفرض الموضوع ذاته على هذه الطاقة أو يتحكم فيها , إذ إن درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع تعد أساسا في تجربته الشعورية , ذلك أن هذا الانفعال إذا كان حافلا بالطاقة الحافزة على التعبير , يصل الشاعر بالكون من حوله وبالحياة الإنسانية الشاملة والممتدة في اتساعها الزماني والمكاني ومثل هذا الشاعر قد يصدق في التعبير عن نفسه ,ثم ينفذ منها الي الإحساس الشامل بالحياه و النظرة الواسعة للكون, وعندئذ يكون الحكم له أو عليه بأنه شاعر عظيم أو دون ذلك.

ومن هنا تصبح قصيده الشاعر صورة لقطاع من حياته النفسيه و العقلية وهي ترتبط في جوهرها بهذا الشاعر أو ذاك علي وجه خاص وعندئذ تتضامن القصيده لتعبر عن حاله وجدانيه استقصاها الشاعر أو استقصي معانيها, ورتب بعضها علي بعض ترتيبا لا سبيل إلي التبديل فيه أو التغيير إلا ان ينقص كيانها نقصا, فالتجربه الشعريه كل وجداني متماسك متناسق تتبادل أجزاؤه التعاون في التعبير عنه , فلكل جزء دلالته وهي دلاله ترتبط بالكل ارتباطا عضويا, دلاله لا تقصد لذاتها, وإنما ليتم بها و بدلالات اخري تصور حاله احسها الشاعر , بل عاشها معيشة عميقه حتي استبانت له بجميع دقائقها و تفاريعها, فالشاعر و المعاني و الألفاظ و الإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه وتنبثق فيها وحدة نغمها من فاتحة التجربة إلى خاتمتها في توازن دقيق وسياق محكم (٢).

وهذه نفسها نظرة نقادنا القدماء الذين رأو الأشعار لا تخلو من أن يتقصى فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله وفهمه , فيثار بذلك ما كان دفينا ويبرز به ما كان مكنونا فينكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في

١- انظر مشكلة السرقات في النقد العربي ص ٣٤٥ .
٢- انظر للدكتور شوقي ضيف : النقد الأدبي ١٤٥ .

نشدانه أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها , أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة , تصابُ حقائقها , ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا , ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا , فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مَلَّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مَجّه وثقل عليه وعيه , فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرّب منه بعيدا أو بعَّد منه قريبا , أو جلّل لطيفا أو لطّف جليلا أصغي إليه ودعاه ,واستحسنه واجتباه (١).

وهذه النظرة لا تنكر أن الأديب يصبغ أثره بروحه على أن تكون هذا الروح وسيطا شفافا لخيوط الحياة الإنسانية , لعل الشاعر يوصل إلينا من خلالها تجارب ومعاني إنسانية , فالنموذج الأدبي لا يكون نموذجا خالدا إلا إذا احتوي على المعاني الإنسانية وأحسسنا أنه يزيد في ملكاتنا وثروتنا النفسية والعقلية وأنه يصدر حقا عن منبع الحياة العميق فينا فيؤكد وجودنا وصلتنا بالكون مرهولنا.

والنشاط الروحي في الشعر الذي تحدثه الاستعارة وغيرها من صورة أمر لا ينكر إذ إنه يجعل الإنسان ينسى تماما ساعتئذ أن له جسدا , إنه نوع من الاختلال الذي يحدث في توازن الجسد والعقل , ولهذا السبب فإن الشاعر يحتاج إلى ضرورة تكييف مشاعره الذاتية مع العالم الطبيعي الخارجي . (٢)

والشعر في أدق معانيه نشاط إنساني يخلع عليه الشاعر من عواطفه وإحساساته ووعيه وآماله وآلامه ومخاوفه مما يكسبه عنصر الذاتية فيحاول من خلال صورة أن يرضى نفسه كما يرضى الآخرين ومن هنا كان المضمون في الشعر يتصل بنفس الشاعر اتصالا وثيقا , ومن ثمّ وجب أن يكون صورة صحيحة لها , وأن يكون الشعر دائما ابن تجربة ذاتية أصيلة ونابعا من قلب الشاعر وعمق عاطفته .

ومن هنا فكل شعر جيد يعد فيضا تلقائيا لمشاعر قوية ذاتية فمهما اختلف الموضوع يبقى للشاعر أنه إنسان ذو حس مرهف وعواطف خاصة تكيفها أفكاره ليخرج التجربة التي تتمتع بالعمق الإنساني فيبزغ منها الشعر، ومن هنا فإن تفصيلات الصورة الاستعارية قد تزيد أو تنقص حسب ما تقتضيه معالم التجربة بعناصرها الذاتية من هذه الزيادة أو ذلك النقصان .

١- راجع عيار الشعر ص ١٤٢ .

٢- Stephen Spender: The making of a poem p 47 ـ والاستعارة على وجه الخصوص لما لها من " قيمة " فحصاناها في فصل سابق .

بل إن هذه الفكرة قد تكون أساسا لاحتياج الشاعر بشكل ضروري وملح إلى الصور الفنية وأولها وأولاها الاستعارة , " **إذ إن التعبير المباشر " ليس تعبيرا شعريا , وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مأثور أدبي وتاريخي وأسطوري يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز , و التناقض بين مصور الرموز لا يعني فسادها بل على العكس ربما أكسبها قوة , ذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس (١)**

فالتجربة فيها من العنصر الخيالى ما يتضمنه العمل الفنى لتصير تجربة كلية شاملة بحيث يمتلك المتلقى من القدرة ما يساعده على فهمها فالفهم على الدوام مهمة معقدة ولـه جملة مراحل ، وكل مرحلة كاملة فى ذاتها ، وان كان كل منها يؤدى الى المرحلة التالية لها ، والمتذوق المتصف بالجدية والذكاء قادر على النفاذ فى هذا الشيء المركب بالقدر الكافى ، - هذا لو تميز العمل الفنى بجودته للحصول على شيء له قيمته . (٢)

وبعد – فهل استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تحقق هذه المقولة التى قدمناها ، أو بمعنى آخر هل الاستعارة الجاهلية نتاج حقيقى لذات الشاعر الجاهلى كما كانت نتاجا طبيعيا لبيئته ؟ أو بمعنى ثالث ، هل تمكنت من التعبير عن تجربة الشاعر الجاهلى بحيث أصبحت أداة فعالة فى توصيل معانيه وعواطفه ؟ ذلك ما يمكن الإجابة عنه من خلال تحليلنا لنماذج شعرية كان للاستعارة الجاهلية فيها دور أساسى لا ينكر أثره.

يقول أمرؤ القيس :

وليلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ : عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِى

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّىٰ بِصُلْبِهِ :وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

أَلاَ أَيُّهَا الليلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِ : بِصُبْحٍ وما الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مِنْ لَيلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ : بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فِى مَصَامِهَا : بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ (٣)

---

(١) الأسس الجمالية ٣٥٢ / ٣٥٣
(٢) كولونجود : مبادىء الفن ٣٨٦
(٣) ديوان امرىء القيس ص ١٨

هذه الصوره التي رسمها الشاعر لليل ليست مجرد صورة حرفيه أمينةً له , لكنها لليل الشاعر المليء بالهموم , ان ضخامة الهموم التي يعانيها الشاعر هي التي حولت الليل فجعلته كموج البحر, ومن خلال صورة الجمل الذي تمطي بصلبه و اردف اعجازه وناء بكلكله- وقد استعير لليل- نحس بثقل الهموم علي نفس الشاعر وكيف انها انتشرت وامتدت في كل زاويه من زوايا نفسه في اطمئنان وهدوء وكأنها وجدت هناك مكانها المريح, وبمعني اخر:-

الشاعر يعرض علينا لوحته التصويريه الرامزة, فيستخدم خياله الشعري في تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها, والتسامي بها ليخرج بخلق جديد فليل الشاعر ليل شديد السواد متراكم الظلمه, كموج البحر في تتابعه اللانهائي ثم ان تلك الأمواج في تتابعها هذا هي التي أعطت امرأ القيس هذا الإحساس العميق بطول الليل, إننا لا نحس معه هذا فحسب, بل نشعر أيضا ان تلك الهموم تتكالب عليه الواحده تلو الاخري بحيث لا يستطيع ان يبعدها عن فكره و قلبه.

وإذا كان البحر عنصرا من العناصر التي ركب بها امرؤ القيس صورته التشبيهيه هذه بحيث كان رمزا لقوه مسيطره مخيفه لأنه ليس من مرئياته , فهناك صوره أخري رامزه , يستعيرها الشاعر لليل, فالليل في مضيه الي ما لا نهايه كتلك الناقه الضخمه وقد همت بالقيام وهي في حركتها تلك إنما ترتكز علي رجليها الاماميتين وصدرها و تنهض برجليها الخلفيتين و عجزها فثقلها كله علي هذا الصدر, وهو ثقل نحسه حين يتقدم الليل فيزيد ثقل الهموم التي تتغلغل في أعماق نفسه, وكأن هذا الثقل واقع علي صدره مما دفعه إلي الاستصراخ بالليل كي ينجلي و بالهموم كي تنزاح, ولكنه يدرك أنه استصراخ اليائس الذي يعلم أن هموم الليل لن يمحوها الصباح , فهو مهموم في كليهما ورغم ذلك فما زال متشبثا بالإصباح وما يمكن أن يحمله إليه من أمل ,وينتقل الشاعر نقلة أخرى لقد أدرك أن الليل لن ينتهي فأحس وكأن نجومه قد ربطت بحبال شديدة في هذا الجبل جبل يذبل ، وهي صورة تعطينا مدى الضيق الذي يشعر به من طول الليل وكأن تلك النجوم باقية أبدا .

لقد نجح الشاعر في أن يجعل نفسه عنصرا من عناصر الصورة , بل هو البعد الرئيسي فيها تحمل في كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه , كما كان دقيقا في مراعاة صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ، إنه تشابه يتضام فيه الحسي والتخييلي والاستنباطي .

إن قوة الشاعر قد تجلت في إطار هذا الخيال الاستعاري , في تجسيمه أفكاره التجريدية وخواطره النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية , بحيث استطاع ان يربط بين الطبيعة وحالته النفسية مما يجعلنا نعثر علي بعد ما من خلال حال تأمليه استيطيقيه. وبمعني اخر:-

ان افكاره وهمومه جاثمه علي صدره جثوم ذلك البعير, وهي لا تكاد تنتهي, الشاعر يربط بين عناصر الصوره جميعا , فالليل و الحيوان و الهموم شيء واحد , فالهموم طويله طول الليل, والليل الجاثم علي صدره جثوم ذلك البعير (المستعار) وطول الليل و ثقله المحسوس هذا, يعطينا بعدا ثالثا وهو معاناة شاعرنا من وطأه الهموم المتكالبه عليه.

الليل هنا رمز وكذا الناقه رمز آخر. كلاهما يعبر عن الخوف و الحزن و بقدر ما يتخذهما الشاعر وسيله لإبراز هذا الشعور بقدر ما يطالعنا من خلال استخدامها باحساساته تجاههما, ومن هنا فالشاعر لا يلتقط صوره وهو بعيد عنها وإنما نراه داخل أطرها, فهو كما قلنا عنصر من عناصرها و المركز الذي تتجمع اجزاء اللوحة حوله, والمحور الذي يعطي الصوره مدلولها الايحائي و النفسي مما يجعلنا نحس به و بهمومه و كدره النفسي, فهو يعطي الصورة من نفسه كما يأخذ منها دلالتها.

الشاعر لم ينجح في إعطائنا هذا الإحساس بدون عمليه التجسيد الحسيه التي طالعنا بها في استعاراته و تشبيهاته , انه عندما يصنع ذلك فإنما يعني حقا تجربته فان كل تجربه خياليه – كما يقول " **روبين جورج كولونجود**" – تجربةٌ حسيةٌ رفعت الي المستوي الخيالي بوساطه فعل الوعي , او ان كل تجربةٌ خياليةٌ عبارةٌ عن تجربه حسيه بالاضافه إلي الوعي بهذه التجربه(١)

ويقول كولونجود أيضا:- " **إن هذه المرئيات و المحسوسات تبدو مغمورةً في انفعال تأمل الشاعر لها,وهذا يعني ان عالمه هو لغته, وما يفصح عنه هو افصاح عنه هو ذاته(٢)، أي أن رؤياه الخياليةُ هي معرفته بذاته.**

ثم ان العنصرين الحسي و الانفعالي ليسا متحدين فحسب, إن بينهما وحدةً تتبع صيغه ذات قوام محدد, ومن المستطاع تحديد هذه الصيغه بالقول بوجود سبق للإحساس علي الانفعال و السبق هنا لا يعني وجود أوليه في الزمن فلو كان هذا صحيحا لكان معني هذا وجود تجربتين بدلا من تجربه واحده, كما ان هذا السبق ليس مماثلا للصله بين العله و المعلول لأن الانفعال ليس معلولا للإحساس انه عنصر متمايز في التجربه.

---

(١) روبين جورج كولونجود: انظر مبادىء الفن٣٨٠
(٢) السابق ص٣٦٢

ومن النماذج التي نعرضها مرثيه "ابو ذويب الهذلي" (خويلد بن خالد) , ولد في الجاهليه وادرك الاسلام, ومرثيته هذه تدور على تجربة فظيعه , فقد هلك أولاده الخمسه وتعاقب موتهم في سنه واحده, فقال:-

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِهَا تَتَوَجَّـعُ : والدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجْزَعُ

قَالَتْ أُمَيْمَةُ:مَالِجِسْمِكَ شَاحِبًا : مُنْذُ ابْتُذِلْتَ, وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ

أَمْ ما لِجَنْبِكَ لا يُلَائِمُ مَضْـجَعًا : إِلَّا أَقَضَّ عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْجَعُ !

فَأَجَبْتُها : أَمَّا لِجِسْمِي أَنَّـهُ : أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ البِلَادِ فَوَدَّعُوا

أَوْدَى بَنِيَّ وأَعْقَبُونِي غُصَّـةً : بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لا تُقْلِـعُ

سَبَقُوا هَوَيَّ وأَعْنَقُوا لِهَـوَاهُمُ : فتُخُرِّمُوا, وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْـرَعُ

فَغَبَرْتُ بعدهمُ بِعَيْشٍ نَاصِـبٍ : وإِخَالُ أَنِّي لاحِـقٌ مُسْتَتْبَعُ

وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأَنْ أُدَافِعَ عَنْهُـمُ : فَإِذَا المَنِيَّةُ أَقبلَتْ لَا تُدفَـعُ

وإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبتْ أَظْفَـارَهَا : أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَـةٍ لَا تَنفَـعُ

فَالعَيْنُ بعدَهُـمُ كَأَنَّ حِـدَاقَهَا : سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدمعُ

حَتَّـى كَأَنِّي لِلْحَـوَادِثِ مَرْوَةٌ : بِصَفَا المُشَرَّقِ كُلَّ يومٍ تُقْـرَعُ

وَتَجَـلُّدِي للشَّامِتِينَ أُرِيـهِمُ : أَنِّي لِرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَتَضَعْضَعُ

والنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَّبْتَـهَا : وإِذَا تُرَدُّ إِلى قَلِيـلٍ تَقْنَـعُ(١)

---

(١) ديوان الهذليين ج١ ص ٩٣
ومفضليات الضبي قصيدة ١٢٦ ص ٤٢١
هَوَيَّ هَوَايَ في لغة هذيل – تُخُرِّمُوا = أُخِذُوا واحداً بعد الآخر
-منذ ابتذلت : اي منذ ابتذلت نفسك ومات من كان يكفيك من بنيك
أودى = هلك .

وهذه الأبيات بمضمونها الفكري والعاطفي وأدائها الفني تنتمي إلى العصر الجاهلي , ورغم أنها نظمت بعد الهجرة , تجدها جاهلية , في روحها العامة , وموقفها الفكري العاطفي من تجارب الحياة وحكم الموت ,وفي موضوعتها وخيالتها التصويري وثروتها اللفظية وتراكيبها اللغوية , فيما ذهب إليه كثير من النقاد ولقد كان للاستعارة دور لا ينكر أثره بحيث نستطيع القول بأنها استخدمت استخداما خاصا تتعلق بشئ محدد في نفس الشاعر ولم يكن استخدامها استخداما عاما غير محدد إنها تتصل بنفس الشاعر وروحه ومشكلته ووجدانه , ترتبط ببقية الصور الحقيقية والخيالية , كما أن ذلك كله لا ينفصل عن الاختيار الدقيق لمخارج الحروف مما يسهم في إبراز المعنى الشعوري .

مات لأبي ذؤيب أولاده الخمسة وتعاقب موتهم في سنة واحدة مما أثار نفس الشاعر وأقلق مضجعه ,وقف أمام الحقيقة المرة المحزنة ,ووقفت أمامه زوجته تتعجب من شحوب لونه وصفرته ,ولم لا يشحب لونه وتذهب روعته؟ لقد مات من كان يكفيه ضيعته ,وهو لذلك مضجوج المضجع لا يستطيع النوم والراحة , صار تحت جنبيه مثل قضيض الحجارة , دموعه لا تنتهي ولا تقلع فلقد مات أبناؤه قبله , وكان يود لو مات قبلهم ,حتى لايبقى هكذا يعتصره الحزن ويقتله الأسي بعدهم .

وتغلب المرارة نفس الشاعر عندما يطالعنا بقولة : " **ولقد حرصت بأن أدافع عنهم** " , فهو يتعجب حين يتذكر ما أنفق من جهد في رعايتهم والحفاظ عليهم في كل مراحل حيواتهم , يصنع لهم ما يصنع الأب لأبنائه " **أطعمهم من جوع** " , " **وآمنهم من خوف** " , وستر أجسادهم من عري ,وداوى جراحهم , صنع لهم كل ما يمكن أن يقيهم شرور الزمان , ولكن هذا الجهد كله يتبدد الآن ويضيع هباء , فما أعجب هذا الحرص وما أمر نتيجته .

بعد ذلك يعود بإذعان يأس وتسليم مر ليقول (**وإذا المنية اقبلت لا تدفع**) ليربط بين ذلك الصراع النفسي الحزين والضعف المتناهي أمام حقيقة الموت , تلك الحقيقة التي هي أقوى من كل حرص ورعاية ,وما أقوى أن جسد الشاعر الموت في صورة مخيفة لا يستطيع أحد تجنبها والوقوف أمامها .

وتزداد صورة المنية عنفا وقوة وتجسيدا عندما يردف ذلك باستعاراته في قوله :

وإِذا المِنَيَّةُ أَنْشَبَتْ أظفَارَهَا ... أَلْفَيْتَ كلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ

فقد شبه الموت بطائر جارح أو وحش كاسر أنشب مخالبه في فريسته بحيث لا تستطيع

التخلص منه , إننا نشعر عند قراءتنا لهذا البيت بقيمة التصوير والتجسيد بالاستعارة إذ تجعلنا قادرين على رؤية الموقف كما أنها تبعث الإثارة الوجدانية والنشاط الانفعالي فينا ,وما كان للاستعارة أن تشد انتباهنا بقوة إلى حقيقة الموقف لولا أن بدأ الشاعر ألفاظه الثلاثية المتوالية (**أنشبت , أظفارها , ألفيت**) بحرف الهمزة ممهدا بحرف الهمزة أيضا في الكلمة الأولي (**إذا**).

والهمزة قد تكون أشد الأصوات العربية جميعها , لأنها تصدر من أقصى الحلق وهي أقصى الحروف العربية من هذا المخرج ,ونحن مع الدكتور **النويهي** الذي يقول :

فإذا قرأنا البيت وأعدنا قراءته وأعطينا الهمزة نصيبها من التحقيق والقطع لوجدنا في تتاليها هكذا تصويرا جيدا لغرس الطائر الجارح أو الوحش الكاسر مخالبه الطويلة الحادة في جسم الفريسة ولوجدنا أيضا جهدا مضنيا يبذله صاحبها دون جدوى لاستخلاصها من مخالبه القاسية , إنه إن استخلصها فإنما يستخلصها جثة هامدة .

ثم يصور الشاعر ضياع الجهد المبذول بصورة أخرى هي تعليق التمائم على الطفل الصغير دون أن تحجب هذه التمائم عنه القدر المقدور عندما يحل , نتساءل لماذا يتحدث أبو ذؤيب عن التمائم وأولاده المتوفون كبار , والتميمة كما هو معروف لا تعلق إلا للصغار , وللاجابة نقول مع الدكتور النويهي : إن الآباء والأمهات ينظرون إلى أولادهم على أنهم لا يزالون صبيه ضعافا مهما كبروا , يحتاجون إلى الرعاية والحراسة والإرشاد , أن أبا ذؤيب لا ينظر إلى صورة أولاده وهم كبار وإنما ترجع ذاكرته إلى مراحل طفولتهم , فهو يتصورهم وهم صغار ضعاف عاجزون عن رفع الخطر المهاجم , والطائر الجارح أو الوحش الكاسر لا يطارد إلا فريسة ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها , لذلك نرى صورة التمائم في الشطر الثاني غير منفصلة عن الصورة المجازية في الشطر الأول ونحن إذا عدنا إلى قوله : (**ولقد حرصت بأن أدافع عنهم**) اتضح لنا أن البيتين مرتبطان في موجة واحدة من الذكرى حملته إلى زمن طفولتهم .

بعد ذلك يعود الشاعر إلى تصوير حاله وحزنه وبؤسه فيلتمس تشبيها قويا عنيفا عنف الاستعارة السابقة ,ونحن عندما نطالع هذا التشبيه نجده يقف جنبا إلى جنب مع هذه الاستعارة ليسهما معا في بيان مكنونات نفسه المريضة المكلومة ويرتبط ارتباطا وثيقا بالنتيجة التي آل إليها أمر خَطْبَه الجَلَل ومصيبته الفادحة .

الشاعر يلجأ إلى تشبيه بسيط من طبيعة حياة البادية , فعينه إذ تغشاها الحزن وجالت فيها سحابة الدمع , كأن شوكة قد أصابت سوادها , ولا ينبغي أن تفوتنا صورة الدمع

من عين " عوراء " هكذا – مما يوحي بمنتهى القسوة والبؤس والألم الذي يعاني منه الشاعر في حياته فقد تملمت عيناه كما تملمت نفسه .

ويردف شاعرنا هذه الصورة – وقد كثرت النكبات عليه وتزاحمت – بتشبيه آخر حيث جعل نفسه حجرا في منطقة المشرق وهو مكان يكثر مرور الناس به , وكلما داسوه بأقدامهم أو خبطوه بأيديهم تولد من حجارته شرر وما هذا الشرر سوى الحرقة التي تقدح بقلب أبي ذؤيب كلما قرعه خطب من الخطوب التي توالت عليه وبهذين التشبيهين اللذين أعقبا الاستعارة مرتبطين يبلغ أبوذؤيب كفايته من تصوير سوء حاله والرثاء لنفسه .

وفي النهاية لا مفر للشاعر من أن يتجلد , فالشامتون له بالمرصاد ,والدهر الذي وقف أمامه عاجزا في بداية أبياته لا يستطيع أن يتضعضع أمام أحداثه أبدا , والشاعر يبدأ في تخفيف وقع الألم الذي سيطر على كيانه كله بقولته المشهورة :

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذا رَغَّبْتَهَا : وإذا تُرَدُّ إلى قَلِيلٍ تَقْنَعُ

ولا يخفى علينا أن هذا الاستسلام مرتبط أصلا بالصورة المجازية السابقة التي طالعنا بها خلال أبياته , فالمنية إذا حلت بفريستها فليس هناك مفر من الهلاك , والتمائم حينئذ لا تنفع مطلقا .

وهكذا رأينا كيف كانت الاستعارة في هذه الأبيات محورا أساسيا ارتبط به كل معنى حقيقي وخيالي ,وكل صورة بيانية وغير بيانية وردت معها , بحيث لم تنفصل عن التفكير الكلي الشامل , خضعت لمنطق اللا شعور وأصبحت رمزا له بحيث غدت أبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة , فبقدر ما هنالك من أسى يعتصر قلب الشاعر بقدر ما هنالك من استسلام كامل , فما حدث لا مفر منه , إنه أقوى من أي شئ .

ارتبطت الاستعارة بالموقف كله ونجحت في إثارة الإحساس وعبرت عن المعنى في أدق جزئياته في الوقت الذي حسمت فيه كل تماد في الحزن والألم مما لاطائل من ورائه : وبمعنى آخر :

استطاع الشاعر أن يبلغ مكانة عالية من التجسيد بوساطة استعارته , مما جعلها تسهم مع جاراتها من الصور الأخرى في نقل الإحساس نفسه , فلم تكن عالما قائما بذاته , لذلك فإن وظيفة الصور في القصيدة هي التمثيل الحسي للتجربة وإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها

" بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل الإحساس نفسه الذي تحمله الصورة الأخرى , وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد " (١).

من أجل ذلك قال **كولردج :**

" إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها , ومهما كانت مطابقة للواقع , ومهما عبر عنها الشاعر بدقة , ليست هي الشئ الذي يميز الشاعر الصادق , وإنما تصبح الصور معيارا للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة , أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة , و أخيرا حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية " (٢).

معنى ذلك أن مجهود الشاعر في جمع صوره وفي دقة ملحوظاته يذهب سدى إذا افتقدت صوره النسيج العاطفي العضوي أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة أو ما يسميه **(اليوت) بالمعادل العاطفي للفكر** .

يقول **" اليوت "** :
" إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد وأن تنتهي إلى خبرة حسية تحقِّقَ الوجدان المراد إثارته (٣) .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي فإن الذي يتبقى لدينا هو حركة مادية صرف وكلمات لا تنبع من الإحساس ومجازات مصطنعة لا تلبث أن تنتهي إلى مبنى لغوي مستعار لم يحسن الشاعر تمثله وربطه بمواقفه ومشاعره .

١- راجع قضايا النقد الأدبي والبلاغة للدكتور العشماوي ص ٢٠٣- ٢٠٤ .
٢- كولردج للدكتور مصطفى بدوي (تواريخ الفكر الغربي) ص ١٦٨ .
٣- اليوت – لفائق متى /٩٢ .

ولقد استطاع الشاعر فيما رأينا أن يربط بين الموضوع وإحساسه , أو بين الحقيقة الواقعة ووجدانه الذاتي , فبقدر ما وقع للشاعر من خطوب بقدر ما استطاع الإفصاح عنها بحيث كان للاستعارة دور كبير في ذلك وبجانبها الصور الأخرى خيالية كانت أم غير خيالية , ارتبطت جميعا بالموقف العام وأصبحت جزءا لا يتجزأ من مضمون النسيج الشعوري وما لابس الشاعر من ظروف .

لقد نجح الشاعر بهذا كله في زيادة وعينا بتجربته وتعمقنا لمغزاها وفي الترقي بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف , ذلك لامتيازه بالحساسية والتوفر العاطفي وبدقة الملاحظة , والقدرة على الرؤية الجلية والتذكر الحسي لتجربته ,وعلى وضع القالب فني يحمل فكرته وانفعاله مما يثير نظيرها في قارئ شعره .

وإذا ذهبنا إلى أبيات قريط بن أُنَيْف العَنْبري التي يقول فيها :

لَوْ كنتُ مِنْ مازنٍ لَم تَسْتَبِحْ إِبلِي : بنو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بنِ شَيْبَانَا

إذًا لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خُشُنٌ : عِنْدَ الحَفِيظَةِ إِنْ ذُو لُوثَةٍ لَانَا

قَوْمٌ إذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِذَيْهِ لَهُمْ : طَارُوا إِلَيْهِ زَرَافَاتٍ ووُحْدَانَا .

لاَ يَسْأَلونَ أَخَاهُمْ حِينَ يَنْدُبُهُمْ : في النَّائِبَاتِ عَلَى مَا قَالَ بُرْهَانَا

لكنَّ قَوْمي وَإِنْ كَانُوا ذَوِي عَدَدٍ : ليْسُوا مِنَ الشَّرِّ فِي شَيْءٍ وإِنْ هَانَا

يَجْزُونَ مِنْ ظُلْمِ أَهْلِ الظُّلْمِ مَغْفِرَةً : وَمِنْ إِسَاءَةِ أَهْلِ السُّوءِ إِحْسَانَا

كَأَنَّ رَبَّكَ لَمْ يَخْلُقْ لِخَشْيَتِهِ : سِوَاهُمُ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانَا

فَلَيْتَ لِي بِهِمْ قَوْمًا إذَا رَكِبُوا : شَدُّوا الإِغَارَةَ فُرْسَانًا وَرُكْبَانَا (١)

١- ديوان الحماسة لأبي تمام (مختصر من شرح العلامة التبريزي) ج١ ط٢ صبيح - القصيدة الأولى ص ١٣ .

وجدنا الاستعارة في أبيات " **قريط** " ترتبط ارتباطا وثيقا بموقف الشاعر وبما يدور في نفسه من صراع بسبب ما يلاقيه من اجتراء النـاس عليـه , فبنـو اللقيطـة يستبيحون ابله ، ويود لو كان من مازن حتى يخشى النـاس بأسـه ، فهـؤلاء لا يستطيع أحد أن يعتدى عليهم لأنهم قوم خـشن لا يرضـون المهانـة والـذل ،لا يستسلمون للضعف ولا يسمحون للشر أن يقتحم ديارهم مهما كان صـانعوه مـن الشدة والغلبة , والشاعر لا يطالعنا معنى فحسب , بل إن الشاعر يجسم صـورته في هيئة وحش ضار ذي نواجذ – على سبيل الاستعارة ما إن يكشر عـن أنيابـه تراهم مسرعين لمواجهته والتصدي له , والشاعر إذ يقرن السرعة بقوة المواجهة والاستعداد لا يترك السرعة معنى مجردا أيضا , بل إنـه يجـسمها أمامنـا فـي استعاراته التبعية المتمثلة في الفعل (**طاروا**) , وتكتمل هيئة الطيران أيضا عندما يقول زرافات (**أي جماعات**) ومن لم يستطيع اللحاق بالجماعات أسرع بمفـرده لمواجهة الخطب في غير تردد أو تلكؤ , إنها استعارة دقيقة مفصلة محكمة تعبـر بجانب السابقة لها عن منطق القوة والسرعة والحركة , في مواجهـة الأحـداث الطارئة التي يمكن أن تلحق أيا من أفراد القبيلة أو أيا ممن ينتسب إليهم ويحتمـى فيها ويندبها لنصرته .

والشاعر لا يقف عند هذا الحد من تأكيد عنصر القوة والسرعة , بل إنـه يـردف ذلك بصورة حقيقية تقف جنبا إلى جنب مع الصورة المجازية عنـدما يقـول (**لا يسألون أخاهم حين يندبهم ..**) إنهم ليسوا في حاجة إلى سؤال من اسـتغاث بهـم واستصرخهم , إنه أخوهم , ولا مجال إذن لأن يقولوا له كيف حدث هذا ,ولماذا ؟ إن ذلك منطق الضعاف والمترددين في نظر الشاعر فشجاعتهم تـأبى أن يـضيع الوقت فيما لا فائدة من ورائه .

ثم ينتقل بنا الشاعر نقلة مغايرة لما سبق أن أبان عنه في مفارقة مدهشة وتصور دياليكتيكي (١) بين هؤلاء المزنيين وقومه الذين لا يستطعون مواجهـة الخطـوب مهما هانت ، والشاعر لا يترك الصورة الخبرية هكذا دون أن يضيف إليهـا مـن إحساسه ما يشعر " **بالتهكم** " و" **الحسرة** " حينما تعترض بيته جملته الساخرة (**وإن كانوا ذوي عدد**), إنهم يغفرون ظلم من ظلمهم واساءة من أسـاء الـيهم ,

---

١ – التصور الدياليكتيكي هو التصور القائم على التضاد .

إن سياستهم هذه لا تعجب منطق الشاعر وموقفه , إن سياسة التسامح اللامحـدود سياسة ضعف ولين ,ومن أجل ذلك يبلغ الشاعر أقصى غايـات الـتهكم الـلاذع عندما يطالعنا بصورته التشبيهية :

كَأَنَّ رَبَّكَ لَمْ يَخْلُقْ لِخَشْيَتِهِ : سِوَاهُمُ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانَا

وكأنه أراد المقابلة بين من تحدث عنهم في البدايـة مـشيدا بعظمـتهم وقـوتهم وشجاعتهم من بني مازن وبين قومه الذين أفرطوا في الملاينة والمـصانعة ممـا أضعف مكانتهم وكانت النتيجة أن تمنى انتسابه لغيرهم من الأقوياء .

وهكذا نجح الشاعر في تصوير موقفين متباينين , الموقف الأول , موقـف القـوة عبر عنه باستعارتين ارتبطتا بما حولها من صور حقيقية سابقة وتالية , والموقف الثاني موقف اللين والتهاون في الحق , عبر عنه بالتشبيه التهكمي وانطلق الشاعر من هاتين الصورتين ليكشف عن حقيقة ما بين المنهجين من مغايرة , ممـا أبـان تبعا لذلك عن موقفه منهما ومدى ما انطبع في نفسه تجاهما .

وفي النهاية نستطيع أن نقول : إن الشاعر تمكن بصورة هذه أن يتقن العبارة عن تجربته وهي تجربة إنسانية , صورت مشكلته وما اضطرب في نفسه وحياته مـن متاعب ومسرات وعزاء وأمان , لذلك سمت أبياته إلى الذروة الفنية العالية , ولـم تبلغ ذلك إلا لكونها تنفيسا صادقا ملتهبا وتصويرا مخلصا وفيا لنفسه وحياته بكـل ما فيها من محاسن ومساوئ وكل ما حددها من حدود مادية وفكرية واجتماعية .

هذه الصلة التي نتحدث عنها في نظر الدكتور " **محمد النويهي** " تكاد تعـم الأدب الجاهلي كله " وهي التي اكسبت هذا الشعر جماله الفني الفريد , ثـم هـي التـي استلزمت لهذا الشعر ألا يبطل مضمونه وأداؤه بانقراض أهله " (١).

وعلى ذلك نقول : إن الاستعارة لم تكن حينئذ مجرد زينة ولا محض زيادة , بل كانت ضرورة لازمة أشد لزوم لأدبهم وما يجول فى داخل نفوسهم من آلام وأمال , ولا يخفى علينا اعتماد صور شاعرنا على محسوسات البيئة , إن هذا الأساس

١- الدكتور محمد النويهي : راجع الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ج٢ ص ٨٨٤ / ٨٨٥ .

مهم في التمثيل الحسي للتجربة التي عاناها , ولقد استطاعت هذه الصور أن تنصهر جميعا في بوتقة الفن , فلم تتناثر في الأبيات تناثرا يضعفها ولم يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوي ملتحم الأجزاء منفعل بقضايا الشاعر وشئون حياته .

ثم ها هوذا " عمرو بن مَعْدِ يكَرِب " يقول :

لَيْسَ الجَمَالُ بِمِئْزَرٍ	: فَاعْلَمْ , وإنْ رُدِّيتَ بُرْدًا
إنَّ الجَمَـالَ مَعَادِنٌ	: وَمَنَاقِبٌ أَوْرَثْنَ مَجْـدًا (١)

والمعادن ههنا هي المخبوء من الطبائع الشريفة , والخصال الحميدة التي يرثها الرجل الشريف عن آبائه الأشراف , وقد استعيرت في هذا السياق لتوضح أن للمناقب , والطبائع أصلا , واساسا , وأرضا , وموقعا بين الأباء يرثه الأبناء عنهم ,والجميل هنا في هذ البيت إصرار الشاعر على دور الأصل والمعدن في إرساء قواعد المجد قبل أن يسلم للفرد بها , إذ لابد أن تكون متوارثة من الآباء مؤسسه على معادنهم ومناقبهم ,ولعل هذا مما يدل على إيمانهم وتسليمهم بأن بعض الناس بطبيعة ميلادهم أشرف من سائرهم , وقد ظلت تلك عقيدتهم المتعالية أو الارستقراطية – إن صح التعبير – حتى جاء الاسلام يحاربها كما حارب معظم القيم الجاهلية المرغوب عنها , ليعلمهم أن المرء بعمله ,وسلوكه , لا بأصله وأجداده , إلا أن هذه القيم الجديدة لم تلق قبولا سريعا أول الأمر , قبل أن تلق قبولا سريعا أول الامر ,واحتاجت إلى زمن ليس بالقصير قبل أن يسلموا بها .

وعلى ذلك فليست مسألة جمال الطباع وحسن التصرفات قناعا يتجمل به الإنسان بحيث يبدو مقبولا أمام الناس ولو لفترة , وإنما الأمر يتعدى ذلك إلى أن يكون لشرف التصرفات وحسن السيرة والعادات جذور تترامى امتداداتها في تربة الأصل والمنبت بحيث لا يكون هناك تعارض بين أن تكون قيمة المرء بعمله فيما

١- ديوان الحماسة (ق ٣٥)

فيما يحسنه هو امتدادا لشرف أصله وطيب منبته .

"والحادرة " عندما يقول في أبيات له في النسيب :

أَسُمَيَّ وَيْحَكِ ! هَلْ سَمِعْتِ بِغَدْرَةٍ : رُفِعَ اللِّوَاءُ لَنَا بِهَا فِي مَجْمَعِ ؟

إِنَّا نَعِفُّ , فلا نُرِيبُ حَلِيفَنَا : وَنَكُفُّ شُحَّ نُفُوسِنَا فِي المَطْمَعِ

وَنَقِي بِآمِنِ مَالِنَا أَحْسَابَنَا : وَنَجُرُّ في الهَيْجَا الرِّمَاحَ وَنَدَّعِي (١)

يوجه فخره القبلي والشخصي إلى محبوبته برفق , يبدو في حلاوة الترخيم , وفي قوله :" **ويحك** " صيحة تنبيه رقيقة فيها إشارات الرحمة , ولربما تضمنت شيئا من اللوم , والعتاب اللين أيضا , فهو ينكر أن تكون قد سمعت عنه وعن قومه أدنى غدره ,وهذا ما نلاحظه في تنكير كلمة " **غدرة** " ,وزيادة الباء فيها لتوكيد هذا الإنكار الذي ينبغي أن تشاركه فيه كما يعتقده هو جازما مؤكدا .

أما الشطر الثاني , فقد اعتمد على تعبير مجازي خالص , فهيئة شرور الغادر – وأعماله , كهيئة من رفع له بغدره , وشره لواء بين الناس ليعرفوه , والشاعر باستعارته هذه , مع استفهامه الإنكاري يترفع بخلق قومه , ومثلهم وقيمهم الاجتماعية عن مثل هذا الغدر , ثم جاء البيت الثاني ليذود عن هذه القيم ,ويؤكد اتصافهم بها , ويضرب أمثله لها .

إن هذا المجاز " **المركب** " نجد له نظيرا في بيت " **زهير** " من همزيته "**عفا من آل فاطمة الجِواء**" , إذ قال :

وَتُوقَدْ نَارُكُمْ شَرَرًا ,ويُرْفَعْ : لَكُمْ فِي كُلِّ مَجْمَعَةٍ لِوَاءُ .

وفي البيت مجازان , فهيئة النار وشررها , ضرب بها المثل لما ينتشر عنهم , ويشهد من أمرهم , إنها ليست بنار حرب , وإنما هي نار شهرة يطير لها شرر في الناس ,والشرر مثل ينتشر عنهم من غدر وأذى ,وقوله :" ويرفع لكم في كل مجمعة لواء " مثل يضربه الشاعر لظهور وشهرة أمرهم وغدرهم في المحافل .

١- شعر زهير – صنعة الأعلم الشنتمري / تحقيق د . فخر الدين قباوة / ١٤٥ والجواء : ما انحدر من الأرض , ثم هي جمع " جو " أيضا .

ولقد جاء في الحديث " **لكل غادر لواء يوم القيامة** " واللواء والنار يضرب بهما المثل في الشهرة عند العرب , قال " **الأعشى** " :

وتُدفَنُ مِنْهُ الصَّالِحَاتُ , وإنْ يُسئْ : يَكُنْ مَا أَسَاءَ النَّارَ فِي رَأسِ كَبْكَبَا (١)

إن هذه الأمثال في هذا المجال من الفخر القبلي وغيره صور تعبيرية قوية عن القيم الاجتماعية التي تساعدنا في الوصول إلى درجة عميقة من الاستجابة العاطفية , والتذوق الجمالي , وتضعنا في قلب الصورة الشعرية بوصفها نتاج بيئتها وعصرها , ومرتبطة بأحوال القوم الفكرية والعاطفية ,والاجتماعية ذلك لأن الأديب لم ينتج أدبه بقصد محاولات التسجيل التاريخي , ولكنه في المحل الأول نتيجة للتعبير عن الحاجات النفسية والعاطفية , " فالشاعر قد يبالغ وقد يتخيل ، وهو اذا ما تحدث عن حقائق فهو يبرزها لنا من خلال انفعاله الخاص , ولكن على الرغم من ذلك فهناك عدد من الحقائق الثابتة نستطيع أن نستخلصها من الشعر عن أحوال المجتمع , إذا تخطينا المبالغات والتخيلات ، والانفعالات الخاصة " (٢).

لذلك فإن التأثير الاجتماعي موجود في العمل الأدبي , لكن هذا لا يلغي دراسة الأثر الأدبي بشكل عام جاهلي أو غير جاهلي على أساس فني جمالي يكشف عن وجوه الإبداع الفني فيه , وإذا كانت المقولة التي تربط بين الشعر والمجتمع ربطا وثيقا ومباشرا على أساس أن الأدب هو تصوير للمجتمع والبيئة , وانعكاس فنى لهما , صحيحة إلى حد كبير , لكننا يجب أن نضيف إلى ذلك القول بأن " **هذا التصوير إنما يتم حين يكتمل من خلال نفسية الأديب وهي مرآة من نوع خاص تختلف بإختلاف أذواق الأدباء ومشاعرهم , ولا تعكس بالضرورة عمكسا حرفيا ما تراه في الواقع , وإنما يصير هذا الواقع الحي في عمل الفنان واضحا جديدا , وإن ظل يستمد منه ويصوره بصورة ما على كل حال** " (٣).

١- والكبكب اسم جبل .

٢- د. لطفي عبد الوهاب : العرب في العصور القديمة ص ٢٢٨ .

٣- د. عفت الشرقاوي : دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي – ط دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٩ ص ٦٨ .

ومن أجل ذلك , فإن البحث عن طبيعة البيئة الجاهلية , من خلال مضمون معين للشعر الذي قاله الشعراء الجاهليون في وصفها , إنما هو بحث عن ماهية شئ واقعي من خلال الأعمال هي في جوهرها ذاتية تسمو على الواقع وتراه في صورته المثالية الخاصة التي تختلف بإختلاف الشعراء , ومن ثم ينبغي أن يكون فهمنا لعلاقة هذا الشعر بالواقع محدودا بهذا لمفهوم (١).

وعلى هذا الأساس غدا المجاز جزءا من إخلاص الشاعر لفنه وصدقه مما نسمعه من نبرات عباراته , وأصدائها الموسيقية التي تشكل الإحساس بالصورة , إن هذا المجاز أو ذاك جزء من انفعال الشاعر الجاهلي يعبر عن موقفه هو , حتى لو كان هذا هو شعور الجماعة كلها .

وإذا ذهبنا إلى سُوَيْد بن أبي كَاهِل اليَشْكُري " في قصيدته التي نسوق منها هذه الأبيات ,والتي يقول فيها :

بَسَطَتْ رَابِعَةُ الحَبْلَ لَنَا : فَوَصَلْنَا الحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعْ

حُرَّةٌ تَجْلُو شَتِيتًا وَاضِحًا : كَشُعَاعِ الشَّمْسِ فِي الغَيْمِ سَطَعْ

صَقَلَتْهُ بِقَضِيبٍ نَاضِرٍ : مِنْ أَرَاكٍ طَيِّبٍ حَتَّى نَصَعْ

أَبْيَضَ اللَّوْنِ لَذِيذًا طَعْمُهُ : طَيِّبَ الرِّيقِ إذَا الرِّيقُ خَدَعْ

هَيَّجَ الشَّوْقَ خَيَالٌ زَائِرٌ : مِنْ حَبِيبٍ خَفِرٍ فِيهِ قَدَعْ

شَاحِطٍ جَازَ إلى أَرْحُلِنَا : عُصَبَ الغَابِ طَرُوقًا لَمْ يُرَعْ

ولِذَاكَ الحُبُّ مَا أَشْجَعَهُ : يَرْكَبُ الهَوْلَ , وَيَعْصِي مَنْ وَزَعْ

فَأَبِيتُ اللَيلَ مَا أَرْقُدُهُ : وبِعَيْنَيَّ إذَا نَجْمٌ طَلَعْ

يَسْحَبُ اللَّيلُ نُجُومًا ظُلَّعًا : فَتَوَالِيهَا بَطِيئَاتُ التَّبَعْ

١- راجع السابق ص ٧٢/٧٣ .

وَيُزَجِّيها عَلى إِبْطَائِـــــــهَا : مُغْرَبُ اللَّوْنِ إِذَا اللَّوْنُ انْقَشَعْ

كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلْمَى مَهْمَهًا : نَازِحَ الغَوْرِ إِذَا الآلُ لَمَـــــعْ

فَرَكِبْنَاهَا عَلىٰ مَجْهُولِـــــهَا : بِصِلَابِ الأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَـــعْ (١)

وجدناه يجعل الاستعارة مفتاح شعره الذي يتحدث فيه عن حبيبته , حينما يستعير الحبل لصلته بها ودا وحبا , ولماذا الحبل دون غيره ؟ لأنه مرفق حيوي من مرافق البيئة يجلب بوساطته الماء من البئر , هذا الماء الذي يعز وجوده أحيانا في بيئته الصحراوية القاسية , ثم إنه أداه اعتقال جمله , أو ناقته , فبه يكون قيدها , وإن أراد حركتها ألقاه على غاربها , ثم إن الحبل مادة من مواد أبنية الجاهلي , إذ يربط به خيمته ليستقر هيكلها ,ويستقر مقامه فيها .

لم يجد الشاعر وسيلة من وسائل العبارة عن قوة الصلة ومتانة الود غير الحب , أنه ليس أي حب , بل إنه الحب الخاص بهما والود المتبادل بينهما , إنها صورة استعارية محسوسة , تؤكد على امتداد وعمق وقوة عاطفة الشاعر , وإن هذا العمق نلمحه في قوله (بسطت) فبقدر ما تعطيه من حب يبادلها إياه بكل ما استطاع ولا أظن أن هناك صورة محسوسة غير هذه الصورة يمكنها أن تعطينا أنطباعا كاملا عن هذا التبادل العاطفي الذي وصل إلى هذا الحد من البسط انها

١- المفضليات قصيدة رقم ٤٠ ١٩١ / ١٩٢ .
رابعة : صاحبته يتغزل فيها - والحبل يريد الوصل- الشتيت المتفرق - والصقل الجلاء ,- وناضر بمعنى أخضر ناعم ريان - والأراك شجر يتخذ منه السواك المعروف - ونصع خلص لونه - والخدع تغير الريق وفساده - والخفر الحياء - والقدع الرد والكف - والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها,وشاحط بعيد وهو نعت للحبيب - وجاز سلك - والعصب الجماعات - والطروق المجئ ليلا,ولم يرع لم يفزع - ووزع بمعنى كف - وظلعا من ظلوع وهو العرج - ويزجيها يسوقها برفق - والمهمة القفر - والنازح البعيد - والآل السراب - بصلاب الأرض؛ بخيل صلاب الحوافر- وشجع - شدة ونشاط .

صورة توحي بالتكرار , فكلما بسطت رابعة حبها له كلما بادلها هذا الحب بأقصى طاقته ولعل هذا البسط مما يوحي أيضا برحابه الصلة المتبادلة , هذه الرحابة التي تتسع كلما طال وسع الحبل وامتداده , إننا لا نشك في أن هذه الاستعارة ارتبطت بما تلاها من صور تعبر عن الشاعر ومواقفه , وحركاته النفسية , فكل ما تلاها من صور مجازية وغير مجازية ارتبط بمحورها وسار في فلك دائرتها وامتد امتداد معناها لذلك فليس غريبا أن يجسد الشاعر حبه , ذلك الحب الذي أخذ طريقه إلى المحبوبة , يركب في سبيل الوصول إليها كل هول , ويجتاز كل مخاطر الطريق ,وهو عندما يخاطر , فالمخاطرة شديدة عنيفة عنف ما في نفسه من عاطفة نحوها , أعلنت عنها وعن مواصفاتها استعارته التي تصدرت الأبيات.

الشاعر يبيت ليلة مفزعا مقضوض المضجع , وكيف ينام إذن , وقد أرقه خيال سلمى الذي زاره ليلا ؟ , لذلك طال ليله مع طول همومه , بسبب بعده عنها , لكن كيف عبرالشاعر عن أرقه هذا ؟ عبر عنه بالاستعارة تكشف هذه المعاناه فالنجوم بطيئات في سيرها كأنها إنسان أعرج ,يسحبه إنسان آخر ,ومن هذا الإنسان إذن ؟ إنه الليل ,ولا يخفى علينا ما في كلمة يسحب من دلالة تشعرنا بمزيد من البطء في حركة النجوم العرجاء , وماذا عن الصبح ؟ إنه هو الآخر يسوق النجوم برفق , فكأنه – أي الصبح – لا يريد أن ينكشف ضوؤه, وكان الأولى به أن يزيل نجوم ليلة سريعا ليحل محلها ضوء الشمس ونورها , رحمة بالشاعر الذي ينتظر ابتلاج النور لينزاح عنه همه وقلقه , ويسلك طريقه إلى صاحبته .

إن الصبح في هذه الصور " **متآمر** " مع الليل , فكلاهما يحاول أن يزيد من الأم الشاعر ,وأشواقه القلقة , تلك الآلام التي آثارها ذلك الخيال الزائر .

إذن فالليل ,والنجوم ,والصباح عناصر مجسدة في الصور الاستعارية تزيد من كرب الشاعر , وتثقل همومه التي تنتابه , فضلا عن أنها تسهم في ابراز هذه الانفعالات , ومن هنا أضحت الاستعارة كشفا نفسيا ,ووسيلة تعبيرية عن عمق وجدان الشاعر , يستخدم في سبيلها عناصر تجتمع معا في وعاء الصورة الاستعارية على الرغم من اختلافها في الواقع المعيش .

وجدير بالذكر أن صورة الليل الثقيل الطويل المملوء بالهموم هنا تختلف في عناصر تكوينها وحركتها عن صورة الليل لدى " **امرىء القيس** " في أبياته التي

كشفنا فيها عن دور الاستعارة ودورانها مع معاناته وثقل همومه ,وعلى الرغم من أن المعنى واحد إلا أن لكل شاعر طريقته الخاصة في صياغة ما انطبع في مخيلته وجال في خاطره ,لقد نجح الشاعر بالتأكيد في أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة بكل ما أمكنه من صور شعرية استعارية اسهمت مع الصور الأخرى في الارتفاع بمستوى الفن الشعري لدى " **سويد** " .

أما الأعشى " **ميمون بن قيس** " في قصيدة له يمدح فيها " **إياس بن قبيصة** " ويخاطب أعداءه , أو بعض رعيته ممن كان يلي عليهم ,وقد كان مريضا فجرأهم مرضه عليه ,فهو يقول لهم : إنه جدير بأن ينكل بهم إن أبل من مرضه.

حَلَفْتُ لَكُمْ عَلى مَا قَدْ نَعِيتُم : بِرَأْسِ العَينِ إنْ نَفَضَ السَّقَامَا

لَيلْتَمِسَنْ بِلادَكُمْ بمجْـــر : يثيرُ بِكلِّ بلْقَعَةٍ قَتَامَـــا .

يَقُودُ المَوْتَ يَهْدِيهِ إيَـاسٌ : عَلَى جَرْدَاءَ تَسْتَوْفِى الحِزَامَـا

تُبَارِي ظِلَّ مُطَّرِدٍ مُمِــرٍّ : إِذَا مَاهُزَّ أَرْعَشَ واسْتَقَامَـــا

إِذَا مَا عَاجِزٌ رَثَّتْ قُـــواهُ : رَأَى وَطْءَ الفِرَاشِ لَهُ فَنَامَـــا

كَفَاهُ الحَرْبُ إذْ لَقِحَتْ إيَاسٌ : فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ فَقَامَـــا

إِذَا مَا سَارَ نَحْوَ بِلادِ قَــوْمٍ : أَزَارَهُمُ المَنِيَّةَ والحِمَامَـــا

تَرُوحُ جِيَادُهُ مثل السَّعَالِــي : حَوَافِرُهُنَّ تَهتَضِمُ السِّلاَمَـــا

كَصَدْرِ السَّيفِ أَخْلَصَهُ صِقَالٌ : إِذَا مَاهُزَّ مَشْهُورًا حُسَـــامَا (١)

فالأعشى يمدح " إياسا " ويحذر أعداءه من عاقبة بطشه ,وصوره الحقيقية دليل ذلك ,ولكن بجانبها الصور المجازية الاستعارية تعبر عن الموقف بطريقتها الخاصة , فالسقام في البيت الأول مما ينفض فكأنه الغبار أو الدرن يحول بين إياس ونشاطه وقدرته على إخماد هذه الفتن الموزعة من حوله , والشاعر يحلف بأن " إياسا " لن يسكت عن هذا التمرد , وماذا سيصنع إذن ؟ سيقود جيشه لتأديب

(١) ديوان الأعشى / ص رقم ٢٩

هؤلاء , والشاعر لا يترك الجيش بادئ ذي بدء مجرد قوة محاربة , لا .. إن جيش إياس هو الموت عينه (**على سبيل الاستعارة التصريحية**) , وليس هذا وحسب , بل إن إياسا سيهديه ويحركه في اتجاه الأماكن التي يريد الانتقام من أصحابها , ذلك كله وإياس راكب فرسا جرداء يملأ جنبيها العظيمين حزام السرج , وفي يده رمحه المستقيم (**المطرد**) الصلب المصقول (**الممر**) الذي يباري ظله الفرس التي يركبها , وفي هذه المباراة (**وهي صورة استعارية تجسد الظل وتبعث فيه الحياة**) ما يشعرنا بالسرعة الشديدة للفارس وفرسه وأدوات حربه الباطشة , إنها صورة حركية دقيقة طريفة , أسهمته الاستعارة في بيان دقائقها ,ووضعها في دائرة العقل والمخيلة .

وتزداد الصوره طرافتها عندما يخيل الشاعر اهتزازات وذبذبات رمحه بصوره المرتعش مما يكشف لنا عن استقامه رمحه, وطوله و حدته , انها صورة الفارس المغوار, تلك التي تتفق مع مهمته الكبري في قياده الموت ليلقي اعداؤه حتفهم.

بعد ذلك يتحدث الشاعر عن مرض "إياس" , قائلا : وفي الوقت الذي تبلي فيه قوه العاجز, و يلتذ لين الفراش الناعم, فالحرب تكفيه لكي يخف عن الوسائد, ويقوم لمواجهة غاراتها , إن الشاعر لا يعبر عن ضعف القوة بعبارة مجردة عن الخيال , بل إنه يشبه القوة بحبل رثيث على سبيل الاستعارة , ثم ان الحرب هاجت بعد سكون تشبه الناقة اللاقح التي هاجت تريد الضراب واللقاح , وهذا مما يجسد لنا صورة الحرب الثائرة الكاسرة ,والشاعر من خلال هاتين الصورتين حريص على أن يجعل ممدوحه مستمدا قوته – بعد أن رثت – من قوة الحرب بعد أن هاجت وبدأت رحاها تدور , الحرب بمثابة دواء له مما يجعله ينشط للقاء أعدائه , وهكذا بدت الصور الاستعارية عنصرا مهما من عناصر التجربة الشعورية للشاعر ,تؤكدها وتخرجها إلى حيز التنفيذ , **لقد نقلتنا الاستعارة بوصفها رمزا شعريا من الفيزيائي والمادي إلى النفسي والحيوي , بحيث تقل درجة الموضوعية وتزداد درجة الرمزية بحيث غدت الاستعارة هنا تكييفا لغويا مهما للشعور .**

---

* ديوان الأعشى – قصيدة رقتم (٢٩) – والبلقعة الأرض القفر – ويهديه يرشده وممر بمعنى صلب – وإياس كنية الحرب – والنمارق جمع نمرقة بضم النون والراء وهي الوسادة الصغير يُتكأ عليها – وأعلي عن نمارقه أي نزل عنها – وتروح تعود آخر النهار – والسِّعالي بكسر السين الغول – والسَّليمه بفتح ثم كسر الحجاره , وصدر الشيء أعلاه – والمطّرد الرمح .

وفي النهاية نقول :

الاستعارة هنا وهناك ليست حلية يتزين بها النص ,ولكنها لب وجوده وسر سحره وشاعريته ,والشاعرية كما يقول " ياكوبسون " ليست إضافة تجميلية للخطاب يزينه ,ولكنها إعادة تقويم كاملة للخطاب بكل عناصره .

إن الاستعارة بما لها من قدرة على انتهاك لقوانين العادة ينتج عنها تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم او تعبيرا عنه ,أو موقفا منه الى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن ذلك العالم .

لقد أضحت الاستعارة الجاهلية , قطاعا من نفس الشاعر , تعزز حاله وتنسجم معها ,وتلائمها , اعتمدت على المحسوسات التي كانت حوله ,ولكنها محسوسات غير صماء ولا بكماء , إنها محسوسات تتحدث عن وجوده ,وعن انفعاله , ولقد كان للتجسيم كما قلنا دور في ذلك , إذ ناظر الشعراء الجاهليون بين الطبيعة , وحالاتهم النفسية , فعلوا كما يفعل الشاعر الروماني الآن , فهم يرون في الأشياء أشخاصا تفكر وتأسى , وتتحرك , وتشاركهم حياتهم .

نعم , أضحت الاستعارة الجاهلية في هذا الإطار الذاتي " **رمزا** " , والرمز تفاعل بين شيئين أحداهما ظاهر ,والآخر خفي , أما الظاهر فهو العالم المحسوس كما رأينا وأما الخفي فهو عالم " **النفس** " **واللا شعور** , لذلك يغترف الرمز من منهلين : المنهل الطبيعي , الذي يتمثل في البيئة , والمنهل الثقافي ,وهو الموروث من الخبرات والمعلومات ,والشاعر يغترف من هذا وذاك ما يشاء .

" وللرمز " تبعا لذلك مفهومة ومعناه ,وهو : أن ينوب شئ عن آخر , أو يوحي بشئ آخر , فإذا تشابه شيئان أحدهما مادي والآخر غير مادي أو كان الأول عضويا محسوسا , وكان الثاني معنويا عقليا , فإن المادي يضحى رمزا للمعنوي (١).

الرمز بهذا المعنى قريب من الاستعارة التصريحية التي يحذف منها المشبه أو الطرف الأول , يقول " **بيتي** " , "**وما تشيت** " :

" **الرمز استعارة ينوب فيها الطرف الثاني عن الطرف الأول** " (٢) .

١- Prescat : the Poetic Mind P 222 وراجع لويلك – ووارين – نظرية الأدب – ترجمة محيى الدين صبحى / ٩٣

٢- Beauty and Matchett : Peotry from statement to meaning 237

من هنا تصبح الاستعارة رمزا يبدعه شعور لا وضعي , أي يبدعه شعور الشعور , لذلك تتفتح الاستعارة على اللانهائي , تكشف وتحجب ,مفهومة وعالية على الفهم تتزود بأجنحة الروح ,مهما حاولنا إيضاحها , فإن فيها بقية سر تند عن الإدراك العقلي (١) .

ويختلف " **الرمز** " عن الاشارة في كونه واسطة بين اللا محدود (**المعنى قبل تشكيله**) والمحدود (**الصورة الفنية**) ومن ثم فهو يحمل على كليهما , بمعنى أن كلمة رمز يجب أن تستعمل بوصفها موضوعا يشير إلى آخر يترجم الأفكار المجردة إلى لغة الصور , كما يقول " **كولردج** " وعلى ذلك فالرمز فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته ,كشئ معروض (٢) .

ونعود فنقول :إن " **التكرار** " الذي تحدثنا عنه فيما سبق هو الذي يفتح أعيننا على هذا الرمز (**الخاص**) أو الصورة التخييلية , فإذا ما كرر الشاعر صورا معينة أو استعارات بذاتها , فإن تلكم الصور والاستعارات تضحى رموزا خاصة به ولذلك بات من غير المعقول بأن وظيفة الاستعارة في الشعر الجاهلي هي التزيين والتوضيح فقط , وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبه به إذا كثر ترددادها يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين .

لذلك رأينا "**رينيه ويلك**" , **واوستن وارين**" يتساءلان , هل يوجد معني يفترق فيه "**الرمز**" عن الصوره والمجاز ؟ والاجابة عندهما أن الصورة يمكن استثارتها مره علي سبيل المجاز, لكنها اذا عاودت الظهور بألحاح , كتقديم و تمثيل علي السواء, فأنها تعد رمزا, قد يصبح جزءا من منظومه رمزيه."(٣)

فعلي سبيل المثال, لقد دخلت الناقه أوعيه الصوره الاستعاريه للشاعر الجاهلي, إذ كان له فيها ايات كثيره, بحيث لم تكن مجرد انيس, او صديق او أداه له, بل كانت رمزا يستوعب حياته كلها, خيرها,وشرها, إنها رمز للاراده, والقوه, ورمز للسلوي, بل هي رمز أيضا لقوه الموت, علي نحو ما نجد في شعر "**زهير**" في حديثه عن الحرب و وكراهتها , اذ يقول:-

---

١- راجع الدكتور عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية / ١١٣ .
٢- راجع نظرية الأدب / ٢٤٣.
٣- راجع نظرية الأدب

مَتي تَبْعَثُوها تَبْعَثُوها ذَمِيمَةً : وَتَضْرَ إِذَا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضْرَمِ

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَي بِثِفَالِها : وَتَلْقَحْ كِشَافًا ثُمَّ تَحْمِلْ فَتُتْئِمِ(١)

أَضْحَتْ الناقه حيوانا أسطوريا يلجأ إليه الشعراء في التعبير عن قوي الشر الغامضه المسلطه علي الإنسان, انها ترمز الي الدهر الذي ينفع و يضر ولولا ذلك لما استطعنا أن نفهم كثيرا عن معني قول أمريء القيس في وصف همومه التي تكالبت عليه في الليل:-

وَلَيلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَي سُدُولَهُ : عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّـا تَمَطَّـــي بِصُلْبِهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ.(٢)

وعلي هذا النحو نجد فكرة الرعي تعبر عن هذا الموت في قول زهير:

رَعَوا مَـارَعَوْا مِنْ ظِمْئِهِمْ ثُمَّ أَوردُوا

غِمَارًا تَفَرَّي بِالسِّلَاحِ وبِالدَّمِ

فَقَضَّوْا مَنَايا بَينهم ثُمَّ اصدروا

إِلي كَلأٍ مُسْتَوبَلٍ مُتوخَمِ(٣)

وهذا كله مما قلناه يؤكد ان العلاقه في الاستعاره بين المشبه و المشبه به علاقه معنويه ذات هدف و مغزي ينبغي السعي وراء الكشف عنه, وتبعا للوظيفه الذاتيه للصوره الاستعاريه, فبمقتضاها اصبح الجاهليون يعبرون في شعرهم عن وحيهم الفردي, انهم محتاجون الي انفسهم للتعبير عن الاثر النفسي الناتج من التقاء طرفي الاستعاره قدر ما يحتاجون الي خبرتهم ومهارتهم و ودربتهم علي العمليه الاستعاريه ذاتها.

---

(١) وتبعثوها: تهيجوها – وتَضّر من ضري الاسد اذا تهيأ للفريسه – وتضرم تشتعل وتعرككم تطحنكم – والثفال: الجلد الذي يجعل تحت الرحي حين تطحن يريدانها صاحبه وتلقح كشافا: تحمل كل عام وذلك أردأ الإنتاج – وتتئم تلد توأمين. (راجع الديوان ص١٩)

(٢) السدول : الستار – وتمطي :امتد – و الصلب الظهر – والكلكل الصدر وناء بمعني نهض. (راجع هذه الفكره عند الكتور مصطفي ناصف في دراسه الادب العربي ص٢٤٩ وما بعدها.

(٣) ديوان زهير (بشرح الاعلم الشنتمري) /٢٣

والظمء : ما بين الوردين او الشربتين – و الغمار الماء الكثير – واصدروا رجعوا وهي ضد اوردوا – ومستوبل مستثقل ومثلها متوخم اي انه كريه تعافه الابل

لذلك رأينا (ت.س.اليوت) يلح علي القول بأن الفنان اكثر بدائيه كما هو اكثر تمدنا من معاصريه, فهو يحفظ حفظا سليما اطوار النمو التاريخيه للعرق الذي ينتمي اليه, ومن حيث انه يترك الاتصال حارا بينه وبين طفولته, وبينه وبين طفوله العرق, في حين انه يتقدم صعدا نحو المستقبل.(١)

لقد اتضح مفهومه هذا وهو يتحدث عن "**المخيلة السمعية**" بشكل خاص وعن القصور البصري لدي الشاعر, وعلي الخصوص صوره المتكرره التي تعاوده دائما والتي قد تكون لها قيمة " رمزية " , وإن كنا لا نستطيع أن نقدرها حق قدرها لأنها تأتي لتمثل عمق الشعور الذي لا نستطيع أن نسيره , ويوافق اليوت على بحث " **كايي** " و" **بيديه** " حول صلة الحركة الرمزية بالنفس البدائة ويلخص ذلك بقوله :" إن عقلية ما قبل المنطق مازالت باقية في الرجل المتمدن ولكنها تغدو سهلة المنال للشاعر فقط أو من خلاله (٢).

وانطلاقا من هذه التصورات تصبح الاستعارة رمزا للعواطف القوية والتأمل الأصيل بوصفها مجازا , أو صورة متوسعة تفتح عباراتها فسحة عريضة للمخيلة , بما فيها من تفاعل وتداخل بين أطرافها , بحيث تغدو صور المجاز , والاستعارة على وجه خاص غنية بالتوسع لأن مخيلة الشاعر هي المنحة الرئيسة التي يقدمها له لا شعوره مما يكشف نفسه , أو يساعده على التعرف على نفسه , على أساس أن المخيلة هي إحدى مكونات بنية القصيدة شأنها شأن وزن القصيدة وإيقاعها , فما كان عالما أضحى لغة جمالية , وموضوعا جماليا قادرا على إثارة تجربة جمالية ذات تجسيمات متنوعة يجب تذوقها , والاستمتاع بها , بحيث إنها ترضى حساسية أجيال متعاقبة , وتحدث صلة عاطفية مع آدب تلك الأيام , على أساس أن البني الاستعارية الجيدة بنى دينامية تقبل التفسير والنقد والتقدير دوما بما هي تراث حضاري تخييلي يقبله كل جيل بحسب قدرته على فهم الشعر وصوره المجازية بوصفها شكلا من أشكال المعرفة له مفعوله على السامع فللاستعارة القدرة على أن
تمنح الأسماء الملائمة لما يمكن ألا يسمى بوصفها شكلا أدبيا من أشكال الرؤيا , ترتبط بحدس الأديب ونظرته الكاشفة لعمق الأشياء , تلك النظرة التي تتميز باختراقها الداخلي للحدود العقلية , فتصبح الاستعارة رمزا يتأثر بحالة روحية , لذلك فالشاعر يلجأ إليها كإنسان قبل أن يكون فنانا ليعبر عن صدقة وإخلاصه لفنه , بهوية مستقلة تجعل من لغة الشعر رمزا عقليا للعواطف , وليست تعبيرا

---

(١) نظرية الأدب ص١٠٥ /١٠٦
(٢) نظرية الأدب ص ١٠٦/١٠٥

مباشرا عنها , من أجل ذلك فالاستعارة في يد الشاعر الحاذق ليست ترجمة للعاطفة بقدر ما هي تأويل لها .

هذا , ويجدر بنا في هذا المقام أن نسوق ما رواه صاحب العمدة عن قصة " **النعمان ابن المنذر** " , إذ يقول " **أبن رشيق** " :

ومن المشهور أن " **النعمان بن المنذر** " رأي شجرة ظليلة ملتفة الأغصان في مرج حسن كثير الشقائق , وكان معجباتها , وإليه أضيفت (**شقائق النعمان**) فنزل وأمر بالطعام والشراب , فأحضر , وجلس للذته , فقال له " **عدى بن زيد العبادي**" وكان كاتبه , أتعرف أبيت اللعن ما تقول هذه الشجرة ؟ فقال , وما تقول ؟ قال : تقول :

رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا : يَشْرَبُونَ الْخَمْرَ بالماءِ الزُّلَالِ

عَطَفَ الدَّهْرُ عليْهِم فَثَوَوْا : وَكذَاكَ الدَّهْرُ حَالٌ بَعْدَ حَـــالِ

مَنْ رَآنَا فَلْيُوَطِّنْ نفسَــهُ : إنَّمَا الدنيا عَلى قَـــرْبِ زَوَالِ .

ويقال : إن النعمان كان إلى ذلك العهد وثنيا , وإنه تنصر على يدى " **عدي بن زيد** " بعد هذه الموعظة وأشباهها , ويحيكون مع هذا قصصا وروايات كثيرة (١)

أوَ ليس في هذا التشخيص (تشخيص الشجرة) بوساطة الاستعارة ما يفتح أعيننا على قيمة الرمز الاستعاري مما يؤكد أن الربط بين الشعور وملكة التشخيص أمر لابد منه , لأن التجربة التي يمر بها الشاعر هي ما يحاول تصويره عن طريق هذه الأداه الفنية مما يكشف عن مخبوء نفسه وخلاصة تجاربه ورؤاه ونظرته إلى الحياة والكون من حوله ,وهذا معنى ما قلناه من أن ملكة التشخيص ملكة لدى الشاعر تفرغ طاقتها في حقل تجاربه الشعورية الحادة وانفعالاته العميقة التي يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته ليسقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجي ,فيشخصها , أو يجسمها , ويتفاعل معها , وعلى هذا أضحى التشخيص عملية نفسية صرفاً تجعلنا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة نتمثلها في المجسدات ودلالاتها الرمزية الشعرية . لقد أضحت الاستعارة هنا رمزا لوجدان يكمن في داخلها , ويمثل حالة باطنة في أعماقها إنها لغة رمزية تنقل إلينا عيانا مباشرا وتحيطنا علما بحقيقة ذاتية وجدانية صاغتها الاستعارة , بحيث شكلت

١-العمدة (جـ ١) (ط٤) دار الجيل – سوريا – بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد / ص ٢٢٣

الوجدان في صورة يدركها العقل والنفس معا . وعلى هذا فإن عملية الإبداع الاستعاري قابلة للإدراك الحسي , وهي في الوقت ذاته معبرة عن الشعور البشري , هي تأويل جديد للواقع ولكنه تأويل يقوم على شفافية النفس وحدوسها تجاه روح الواقع , وهو يتم عبر بعض الأشكال الحسية لا من خلال وساطة الفكر وحده .

لذا فالاستعارة في صميمها كشف حقيقي أصيل يظهر لنا ملكوت العالم المرئي , إن هذا ما يمكن أن نتلقاه على أيدي كبار الشعراء والأدباء من خلال صورهم المتوسعة ,ولقد صدق " مالا رميه " عندما قال :

" الشعر يجبر نقص اللغات , وهو لا يفعل ذلك إلا إذا قام على التجسيد "(١).

راجع " لجون كوين " بناء لغة الشعر / ص ١٠٩

الفصل الثالث

الاستعارة في النثر الجاهلي

سبق أن تحدثنا عن الاستعارة التمثيلية (المركبة)(١) صدد بياننا أنواع الاستعارة ,وفي هذا الفصل نتحدث عن الاستعارة التمثيلية الجاهلية فنا مرتبطا بمجتمعه ,ونفسية قائله ووسيلة من وسائل التعرف على بعض جوانب صفاته , وقيمه , وأخلاقه , وبيئته .

وجدير بالذكر أن نشأة هذا النوع من المجاز قد اقترنت بالأساطير والحياة الدينية , والأساطير منبع مهم وأساس للمجاز , وربما كانت الصورة المجازية , عبارة عن أساطير متركزة متطورة , وكانت الشعوب البدائية تؤمن بهذه المجازات إيمانها بالأساطير , وتعتقد أنها حدثت فعلا , يقول في ذلك الدكتور عبد المجيد عابدين :

" فقد وصف الساميون آلهتهم بصور رمزية أو طبيعية فخلعوا عليها رموزا تعبر عن مشاعرهم نحوها , وأكثر البابليون من تصوير الكوكب بالرموز الخطية واللغوية , ولا تزال آثار ذلك فيما ورثه العرب من كتب الحكمة القديمة , فصوروا الشمس بصورة امرأة قائمة على عجلة تجرها أربعة أفراس في يدها اليمنى مرآة , وفي اليسرى على صدرها مقرعة ,وصوروا زحل بصورة رجل وجهه وجه غراب ,ورجلاه رجل جمل قاعد على كرسي , وفي يده اليمنى عصا وفي كفه اليسرى حربه ....(٢)

ويقول الكتور **عابدين** في موضع آخر :

إن الناطق القديم كان ينظر إلى الصور المجازية كما نظر إلى " **التمثال** " يصطنعها لأغراض دينية وسحرية , وإذا كنا نعد البلاغة نوعا من السحر على سبيل المجاز , فقد كان القدماء يرون ذلك حقيقة يؤمنون بها أشد الإيمان فالكلمات لم تكن مجرد علامات لا خطر لها بل كان لها قيمة سحرية هي التي تفسر قوة الرقي واللعنات .

١- عد إلى حديثنا في الفصل الخاص بأنواع الاستعارة .

٢- الدكتور عبد المجيد عابدين / الأمثال في النثر العربي القديم / ط١ ص ١٧ .

وبوجه عام أثر الساميون استخدم لغة المجاز إلى حد استرعى أنظار جميع الباحثين قديما وحديثا , كما قدروا إلى حد كبير برهان الحكمة الذي يتجلى في التعبير المجازي عن الأفكار العويصة (١), ومن نقاد العرب من لاحظ هذه الظاهرة في كلام العرب , فمن ذلك قول " **أبي هلال العسكري** ":

" وأكثر كلام العرب محمول على الاستعارة وأجوده أحسنه استعارة (٢)" .

لقد ذاعت الأمثال وانتشرت بين عرب الجاهلية , ولعل من أسباب ذلك فيما أرى ميل العرب إلى القول الموجز الذي هو جل غايتهم , ونهاية أملهم ,ولما كانت الاستعارة التمثيلية في قالب موجز بليغ , ولفظ محكم رصين يعطينا واسع المعاني في قليل التركيب سهل بذلك حفظها , وخف على اللسان نطقها وامتزجت بسويداء قلوبهم , ومن الأسباب أيضا أن المثل يوافق مزاجهم العقلي وهو النظر الجزئي الذي لا يحتاج فلسفة , ولا بحثا عميقا معقدا وانما يتطلب تجربة محلية , ومما يرتبط بهذا من أسباب أن الأمثال كانت ديوانا للحوادث التي قد تكون لهم أو عليهم , وهم يستمعون لها ,ويحفظون كل ما يقال فيها دون تغيير تخليدا لمآثرهم , وحفظا لحوادثهم , وأيامهم وما أيام العرب ,و ما كان فيها من حروب طاحنة عنا ببعيدة , فقد ضربوا بها الأمثال إحياء لها , وتذكيرا لآلامها ونتائجها , فقالوا :

(**أشأم من البسوس**) , والبسوس جارة " **جساس بن مرة** " , ولها كانت الناقة التي قتل من جرائها كليب بن وائل , فقامت الحرب بين بكر وتغلب أربعين سنة , وسببها البسوس , فسميت الحرب باسمها " (٣)

وكما جمعت تلك الاستعارات التمثيلية حوادث العرب وأيامهم جمعت كذلك صفاتهم المحمودة وأخلاقهم الفاضلة , فقد ضربوا الأمثال بسمحاء الرجال وأجوادهم لدفع الأبناء إلى كريم الخلال , ومحمود الصفات , وحضهم على التمسك بجميل الخصال , فقالوا :

١- د. عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم طذ ص ١٧ .
٢- أبو هلال العسكري : جمهرة الأمثال جـ / ٢٥١ .
٣- أمثال الميداني ج١ / رقم ٢١٢٨ .

" أَسْخَى من حاتم " , و" أوفى من السَّمَوْءل " , وأحلم من الأَحْنف " (١) .

وبوجه عام صورت الاستعارة التمثيلية النثرية حال الأمة التي نبعث منها تصويرا يعم جميع مناحي حياتهم من حضارة ,وعلوم , ومعارف ,وعادات ,وطبائع مستخدمين في صياغتها وتمثلها مواد البيئة جامدة كانت أو متحركة , ميتة أو حية , فقد ضربوا الأمثال بصفات " **الحيوان** " فقالوا :

"**أحذر مِنْ غُراب**" , وذلك أنهم يحكون في رموزهم ان الغراب قال لأبيه يا بني اذا رميت فتلوص, اي (تلو), فقال: يا ابت اني اتلوص قبل ان ارمي.(٢)

وقالوا: (**أَبْعَدُ مِنْ عُقَاب مَلَاع**) , وملاع اسم هضبة, وقيل اسم الصحراء , وانما قالوا ذلك لأن عقاب الصحراء ابعد واسرع من عقاب الجبال(٣)

وليس أدل علي عبارتهم بالاستعارة التمثيلية عن الطبائع من قولهم : (**جاء علي حاجبهِ صُوفة**)(٤), وفيه تصوير مؤثر وموح بالإضافه إلي أنه تصوير سريع خاطف, وذلك عندما نستحضر هيئه رجل قد انقلب الي اهله مغلوبا منهزما علي وجهه علامات الانكسار والذلة, فهو مطرق يحاول أن يخفي وجهه عن الناس, يتمني ان يحجب عينيه بصوفة حتي لا يري أحدًا, ولا يراه أحد.

وقولهم: (**جَاءَ كَخَاصِي العَيْر**)(٥) ونحن إذا تمعنا في قراءة هذا المثل فأننا نتمثل شخصا فيه طبيعة الحياء او لعله صنع جرما شنيعا, انكره الناس عليه, وانكره هو علي نفسه, فأصابه استحياء شديد, فهو مشغول بما صنع, يود ان يتواري من الناس فمثله كمثل خاصي العير , وهو يطرق رأسه عند الخصاء يتأمل كيفية ما يصنع, وهذا عمل قبيح عند سواد الناس اذ انهم يستحون من صنعه.

---

(١) أمثال الميداني ج١/٤٣٢/١١٧٩
(٢) السابق ج١/١٢٠٣
(٣) السابق ج١/ ٥٧٧
(٤) العسكري :جمهره الامثال ج١/٢١٠
(٥) أمثال الميداني ج١/٨٦٤ –وكتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام رقم ٨١٨ قال "ابو خراش" في استحياء عِلْيَة القوم وترفعهم عن الخِصَاء:-
فجاءت كخاصِي العيْر لم تحل حاجه : ولا عاجة منها تلوحُ علي وَشْم

كما نراهم يرسمون صوره صادقه للأحمق تنم عن طبعه وخلقه وما يتسم به من صفات الحماقه التي لا تفارقه ولا تزيده معامله الناس ولا مكابده الايام والليالي الا حماقه وجهلا, فقالوا: (ثَأْطَةٌ مُدَّتْ بِمَاء), اي حماه منتنه اصابها الماء فأزداد فسادها, واشتد نتنها.(١)

قال ابو عبيده: يضرب هذا للرجل يشتد مُوقه وحُمْقه. (٢)

وهذا شخص ساذج مغرور يتيه بفضائل نفسه دون أن يقيسها بفضائل غيره, فمثله كمثل من يجري فرسه بالمكان الخالي الذي لا سباق فيه فيُسرّ بما يري من سرعته دون ان يري ما عند غيره ليتبين نقصه , فيقال فيه:

(كل مجْرٍ في الخَلاءِ يُسَرّ)(٣)

لذا ضرب في المعني السابق, أي في الرجل تكون فيه الخله يحمدها من نفسه ولا يشعر بما في الناس من فضائل.

وفي المكر والخلابه والمخادعه قالوا: (**قَتَلَ في ذِرْوَتِهِ**)(٤), وعن خلف الوعد قالوا(**مَا وَعْدُهُ إلا بَرْقٌ خُلَّب**) (٥) , وقالوا :(**مَا وَعْدُهُ إلا وعدُ عُرْقوب**).

و"**عرقوب**" رجل من العماليق أتاه أخوه يسأله لاحتياجه فقال:
إذا أطلعت هذه النخله فلك طلعها, فأتاه للعدة, فقال: دعها حتي تصير بلحاً, فلما أبلحت, قال : دعها حتي تصير رطبا, فلما أرطبت, قال: دعها حتي تصير تمرا, فلما أتمرت عمد إليها عرقوب فجزها , ولم يعط أخاه شيئا, فصارت مثلا في الخلف بالوعد, والمماطله.
قال "**الأعشي**" :

وَعَدْتَ وكانَ الخلْف مِنْكَ سَجِيَّةً

مَوَاعِيدَ عُرْقُوب أخَاهُ بِيَثْرِبَ(٦)

---

(١) السابق ج١/رقم ٧٧٣ – وأمثال ابن سلام رقم ٣٣٢
(٢) أمثال الميداني /ج١/ص١٥٢/١٥٣ – رقم ٧٧٣ – والثأطة: الحَمْأة وإذا أصابها الماء ازدادت رطوبة وفسادا
(٣) جمهرة الأمثال للعسكري ١٣٣/٢ – وكتاب الامثال لأبي عبيد القاسم بن سلام ٣٧٥ وأمالي القالي ج١٠٠/٢
(٤) العقد الفريد:ج٨٩/٣
(٥) السابق ج٩٠/٣
(٦) أمثال الميداني ج٤٠٧٠/٢ – والعقد الفريد ج٣/ص٩٠

ومثله قولهم: (**حَلُوبَهٌ تُثْمِلُ ولا تُصَرِّح**) , فالحلوبه الناقه التي تحلب لأهل البيت, او للضيف, واثملت الناقه اذا كان لبنها اكثر ثماله من لبن غيرها

" **والثُّمَالة** " الرَّغْوة , وصَرَّحت إذا كان لبنها صراحا , أي خالصا , يضرب للرجل يكثر الوعيد والوعد , ويقل وفاؤه بهما (١).

وهذا رجل آخر ماكر يتخذ حال إعساره حجة في المنع , فيدعى أنه يمنع لشدة حاجته في الوقت الذي يمنع فيه حتى في حال اليسر , فمثله كمثل هذه المرأة التي خلقت شاحبة اللون , مصفرة الوجه , فإذا نفست زعمت أن صفرتها من النفاس , أو كتلك التي طبعت على الوجوم , والعبوس , فإذا أتيح لها أن تبكي زعمت للناس أن عبوسها من البكاء , فيقولون في ذلك كله :

(**قَبْلَ النِّفَاسِ كُنْتِ مُصْفَرَّة , وَقَبْلَ البُكاء كَانَ وجهُكِ عَابِسًا**)(٢).

وها هي ذي صورة رجل إذا سئل عن شئ عمم جوابه دائما , لا يحدد ما يقوله , فيقال فيه(**أعْرَضَ ثوبَ المَلْبَس**)(٣) بفتح الميم وكسرها .

فما يقوله من كلام عام واسع عريض يضل فيه المراد كما يضل اللابس في ثوب فضفاض .
وأصل المثل أنه إذا عرضت القِرْفَة (**أي التهمة**) , فلم يدر الرجل من يأخذ والملبس : المُغَطَّى ,وهو المتهم , كأنه قال : ظهر ثوب المتهم , يعنى ما هو فيه واشتمل عليه من التهمة ,وهذا قريب من قولهم(**أعْرَضَتِ القِرْفَةُ**) , وذلك إذا قيل لك من تتهم ؟,فتقول : بنى فلان , للقبيلة بأسرها ,وهذا من قولهم :" **أعرضتُ الشئَ** " جعلته عريضًا (٤) .

ومما يضرب مثلا في الأمر الظاهر المشهور في "**الجاهلية**" قولهم :" **إن يبغِ عليك قَومُكَ لا يبغِ القَمر** " , والأصل فيه كما قال المفضل بن محمد :" أنه بلغنا أن بني ثعلبة ابن سعد بن ضبه في " **الجاهلية** " تراهنوا على الشمس والقمر ليلة أربع عشرة من الشهر فقالت طائفة : تطلع الشمس والقمر يرى , وقالت أخرى : يغيب القمر قبل طلوع الشمس فتراضوا برجل جعلوه حكما , فقال واحد منهم : ان قومي .

١- أمثال الميداني / ج١ / ١١٢٠ والرغوة مثلثة الراء
٢- جمهرة الأمثال للعسكري / ج٣ /١٢٣ _ وأمثال ابن سلام / ١٠١٥ / ١٠١٦ .
٣- امثال الميداني / ج٢ / رقم ٢٤٤٩ص٢٠
٤- السابق .

يبغون على , فقال الحكم : " إن يبغ عليك قومك لا يبغ القمر "(١).

ولمن يظهر خلاف ما يبطن قالوا (**عينك عَبْري والفُؤاد في دَدٍ**)(٢) والدَّدُ , والدَّدَن , والدَّدَاء , اللعب واللهو .

ولمن يهجر صاحبه , قالوا(**تَرَكَ الظَّبْيُ ظِلَّه**) (٣) , الظِّل ههنا الكُنَاس الذي يستظل به الظبي في شدة الحر , فيأتيه الصائد فيثيره , فلا يعود إليه .

ولمن سبق المتقدم , وكان متأخرا , قالوا(**صَارَ الزُّجُّ قُدَّامَ السِّنَان**)(٤) - والزُّج بالضم , الحديدة التي في أسفل الرمح .

ولمن يوقع نفسه في هلكة بسبب حماقته , وجهله , يقولون (**حَتْفَهَا تحمِل ضَأنٌ بأظْلافِها**) , وأصله أن رجلا قد وجد شاة , ولم يكن معه ما يذبحها به , فضربت بأظلافها الأرض فوجد سكينا فذبحها به (٥).

وقولهم في الذليل يستعين بأذل منه : (**مُثْقَلٌ اسْتَعَانَ بِذقَنِهِ**)(٦), وأصله البعير يحمل عليه الحمل الثقيل فلا يقدر على النهوض به فيعتمد على الأرض بذقنه , فلا يكون له في ذلك راحة , لذا يضرب للرجل إذا تكلف أمرا أو نزل به أمر يغلظ عليه , فيضعف فيه , فيستعين عليه بمن هو أضعف وأعجز .

وقولهم لمن يؤخر الشئ عن وقت الحاجة إليه :" **لاعِطْرَ بَعْدَ عَرُوسٍ** " (٧) والمثل يحمل في فحواه التندّر والتهكم كما نرى .

١- ابن الأثير : المثل السائر / ج١ / ص ٦٢ .
٢- مجمع الأمثال للميداني / ج٢ / رقم ٢٥٨٧ .
٣- السابق / ج١ / ٦٠٩ .
٤- أمثال الميداني / ج١ / رقم ٢١٣١ .
٥- أمثال الميداني / ج١ / رقم ١٠٢١ .
٦- العقد الفريد / ج٣ / ٩٧ ,وفي مجالس العلماء لأبي القاسم عبد الرحمن اسحق الزجاجي / تحقيق أ. عبد السلام هارون – ط الخانجي / ١٩٨٣ .
٧- الأبشيهي : المستطرف في كل فن مستظرف / ٢٩- والعقد الفريد / ج٣ /١١٨ – والفاخر / ٢١١ .

وقولهم للمتكافئين في الدهاء والمكر (**النَّبْعُ يَقْرَعُ بَعْضُهُ بَعْضًا**)(١).

ومن الواضح الجلي أن مادة هذا الخيال الاستعاري في هذه الصور مستمدة من الحياة العربية ,من الحيوان , والنبات ,والحوادث , المشاهد ووسائل العيش التي ألفها العرب في بيئاتها , وقد تزداد هذه الملاحظة , إذا أضفنا لما سبق قولهم :

" **بَاتَ بليله أَنْقَدَ** "(٢) فهنا شخص أهمه أمر فقضى ليله ساهرا يقلب فكره ويدافع هواجسه , فهو لا ينام الليل كالقنفذ (أنقد) . ويضرب لمن سهر ليله أجمع .

وقولهم : (**بَالَ حِمَارٌ فاسْتَبَالَ أَحْمِرَةً**) , وفي هذه الصورة قوم تعاونوا على أمر بالرغم منهم , فقد دفعتهم الظروف أو التقاليد إلى المعونة دفعا فكان عملهم كحمار يبول فيستدعى عمله الكريه هذا سائر الأحمرة أن تبول (٣) .

وقولهم (**عَلىٰ هذَا دَارَ القَمْقَمْ**) , وهذه الصورة تستمد خيالها من عقيدة خرافية شعبية هي خرافة القمقم ,وهي حيلة كان يعملها العرافون والكهان إذا سرق شئ جاءوا بقمقم ,واحتالوا حتى دار , وإ ذا دار انتهى الأمر , وعرفوا السارق ,وانكشف السر (٤).

وقولهم في الرجل مهين القدر , صغير الشأن , يتطاول على آخر عظيم شريف يجتهد في أن يؤثر فيه فلا يقدر عليه , فهو يشبه (**عُثَيْثَةٌ تَقْرِمُ جِلْدًا أَمْلَسًا**)(٥) , أي عثه صغيرة حقيرة تأكل جلدا ناعما فلا تؤثر فيه كثيرا ,ولا تنال منه إلا القليل .

١- أمثال الميداني / ج٢- وكتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم / رقم ١٠٦٩ .
والنبع من شجر الجبل ومن أكرم العيدان , ولذلك تتخذ منه القِسِيّ لصلابته
٢- أمثال الميداني ج١ / رقم ٤٧١ (وأنقد : القنفذ معرفة لا تدخله الألف واللام) .
٣- أمثال الميداني ج١ / رقم ٤٧٦ .
٤- جمهرة الأمثال ج٢ / ٦٨, ٦٩.
٥- أمثال الميداني ج٢ / رقم ٢٤٩٤ .

قال" المخبل" :

فإن تَشْنَئُونَا على لُؤمِكُم : فقد تَقْرِمُ العَثُّ مُلْسَ الأَدَمِ (١).

يضرب عند احتقار الرجل ,واحتقار كلامه " **بوصفه مثلا شعريا** " .

وهذا رجل يعيش (**بين حاذِفٍ وَقاذِف**), فهو قلق منحوس الطالع , شاء أن يصيبه الدهر بشتى الكوارث , فهو لا ينصرف من مكروه إلا إلى مثله , " **وأصله في الأرنب** " ,وذلك أن كل شئ يطمع فيه حتى الغراب " (٢) .

ونسمع قولهم (**دَبَّ قَمْلُه**)(٣) , فإذا بهذه اللمحة الخفية كشف أمام أعيننا عن مشهد غنى هبطت عليه الثروة , بعد شدة فقر , فإذا به يزداد بسطة في الجسم , وينهدل , ويترهل , وإذا بالخير الكثير يحيط به من كل مكان , وإذا بداره تغص بالذاهبين , والآيبين من الأهل والرواد , يضرب للإنسان إذا سمن وحسن حاله .

وقولهم : (**لَطَمَهُ لطمَ المُنتَقِشِ**) (٤) , يريدون أنه لطمه مرات كما يصنع البعير اذا شاكته الشوكة , ولا يزال يضرب الأرض بيده يروم انتقاشها , وفي لفظ المنتقش بمفرده صورة موحية كاملة تترقى في خلالها حركات متتابعة .

وإني لأرى رأي الدكتور عبد المجيد عابدين في أن كل صورة من الصور الأربع الاخيرة تدخل في عنصر التتابع الزمنى من خلال حركات الحوادث والمواقف , وفي كل صورة منها لفظ يعين على هذا الترقي الزمنى , كالدبيب والمجئ ,والحذف ,والقرم ،

١- مجمع الأمثال للميداني / ج٢ / ص ٢٩ .
٢- جمهرة الأمثال ١/ ١٥٠ – وكتاب الأمثال لأبي عبيد بن سلام رقم ٨٤٢ ,و الحَذْفُ : بالعصا – بالحاء غير المجمعة – والخَذْف : (بالخاء) بالحصى والقذف , بالحجارة وما أشبه ذلك .
٣- أمثال الميداني ج١ / رقم ١٤٠٣ .
٤- أمثال الميداني ج٢ / رقم ٣٢٨٧ .

, فهذه بمثابة خطوط توضح ملامح الصورة , فتثبت فيها حركات مناسبة متتابعة (١)

ومن الأمثال ما يصور حركات قصيرة خاطفة يدور فيها الزمن في نقطة معينة ,ويخطو خطوة واحدة , فمن ذلك قولهم : (بَرِحَ الخَفَاءُ) اي زال (٢) , وقولهم(فارَقَهُ فِرَاقًا كَصَدْعِ الزُّجَاجَة)(٣).

ففي المثل الأول تعبير عن زوال السر ووضوح الأمر ,واكتشاف المخبوء ,وفي الثاني تجسيم لمعنى الفراق الذي لا اجتماع بعده فهو كصدع الزجاجة لا يجبر ,ولا يلتئم .

وجدير بالذكر أن مادة الخيال التي صيغت منها هذه الاستعارات لا يمكن أن تقاس بمقاييس أذواقنا المتحضرة , لأننا إذا فعلنا ذلك ربما لا تروق في بعض الأحيان , لأن كثيرا من عناصر هذه المادة يفتقر إلى صقل وتهذيب , فمن الناحية الاجتماعية والخلقية قد ترفض أذواقنا هذه العناصر لما فيها من إفحاش أو خشونة أو بعد عن مألوف الحياة , كقولهم :

(جَاءَ كَخَاصِي العَيْر) , " وَدَبَّ قَمْلُه " , " وبَالَ حِمَارٌ فاسْتَبَالَ أَحْمِرَةً " , ومع هذا فإن الصور المجازية في حد ذاتها مقبولة لا غبار عليها , لأن أية محاولة للوصول إلى الاستجابة العاطفية ,والتذوق الجمالي لا يمكن تحقيق جدواها إلا بعد أن نضع النص في بيئته وعصره , ونربطه بأحوال قومه المادية والفكرية , والنفسية بما هو صدي لتجارب معينة محددة في مكانهم وزمانهم , والمرتبطة بحدود المرحلة التطورية المعينة التي بلغوها في حياتهم الاجتماعية والحضارية , **" وعلى هذا ينبغي أن نفرق في حكمنا على هذه الصور بين الجانب الاجتماعي والجانب الفني "** . (٤)

هذا ونحن لا نستطيع في دقة تامة أن نميز بين ما هو بدوي ,وما هو حضري من هذه الأمثال , إذا إنها شاعت ,وانتشرت على مر السنين على ألسنة هؤلاء وأولئك , وأخص ما اتصل بالحيوانات ,واتخذ مادته منها ,وأول ما يتبادر إلى الذهن في هذا الصدد, الأبل .

١- أمثال الميداني ج٢ رقم ٣٢٨٧ .
٢- السابق ج١ / رقم ٤٦٠ / ص ٩٥ .
٣- السابق ج٢ / ٢٧٨٤ .
٤- أنظر الأمثال في النثر العربي القديم للدتور عبد المجيد عابدين ط١/ ١١٢ .

والخيل ، والمعزى ، والكلاب وغيرها ، وأكثر هذه الحيوانات وأولها ورودا على ألسنتهم فى الأمثال " **الجمل**" إذ عرفه أهل الحضر ، وأهل البادية ، وأدركوا جميعا أهميته ومزاياه ، واستوحوا منه معانى كثيرة هى خلاصة تجاربهم ، ولذلك نراهم يقولون فيمن تزدريه فأخلف ظنك : " **إنها الإبل بسلامتها** " (١)

ولمن لا يوجد عنده خير يستعار له قولهم (**ما فى سنامها هُنَاتَة**) ، أى " **شحم ، وسمن** " (٢)

ولمن أسنَّ وبقيت منه بقية يصح أن يُعَوَّل عليها (**نَابٌ وَقَدْ تَقْطَعُ الدَّوِّيَّة**) (٣)

وللرجل يُفرط مرة فى الخير ، ومرة فى الشر ، فيبلغ فى الأمرين غايته : (**إما خَبَّتْ ، وإما بركت**) (٤)

ولمن يجمع بين شيئين مكروهين : (**إنكَ لَتَحْدُو بِجَمَلٍ ثَقَالٍ ، وتتخطَّى إلى زَلَقِ المراتب**) (٥)

ولمن أصاب مرة ، وأخطأ مرة (**شُخْبٌ فى الإناء وشخب فى الأرض**) (٦)

وللملهوف يغاث بقضاء حاجته ، يقولون (**أَرْغُوا لها حُوَارَهَا تَقِرّ**) ، فالناقة إذا سمعت رُغاء حُوَارها سكنت وهدأت (٧)

١- أمثال الميدانى / جـ ١ / ٢٥٠
٢- أمثال الميدانى جـ ٢ /٣٨١٩/ ص٢٧٤
٣- السابق جـ ٢ / ٤٢٠٣ (والدوية) بتشديد الدال والواو والياء هى الفلاة تدوى فيها الرياح
٤- السابق جـ ١ / ص٢٢٧
٥- السابق جـ ١ / ص ٢٩٧ (ويقال : جمل ثَقَال إذا كان بطيئا – والمكان الزَّلَق بفتح الزاى واللام هو الدحْض المبتل بالماء)
٦- العقد الفريد لابن عبد ربه : جـ ٣ / ٨١
٧- أمثال الميدانى / جـ ١ / ١٥٤٨ ص ٢٩٢

وللرجل يطلب إليك الحاجه فترةً, ثم يعاود طلبه, يقولون:

(أَرْخَتْ مَشَافِرَهَا للعُسِّ والحَلْبِ) (١)

ولمن ترك وشأنه, لا يمنع من شيء, قالوا: **(حَبْلُكِ علي غَارِبِك)** .

قال **الاصمعي**: معناه امرك اليك اعملي ما شئت, والغارب أُعلي السنام فأذا أهمل البعير جعل حبله علي سنامه, وترك يذهب حيث يشاء, وكان أهل الجاهليةَ يطلقون نساءهم بهذه الكلمةَ, قال **"النمر بن تولب"**:-

فَلَمَّا عَصَيْتُ العاذِلينَ وَلَمْ أُطِعْ : مَقَالَتَهُمْ أَلْقَوْا علي غَارِبِي حَبْلِي(٢)

ولضيِّق الصدر, أو للبخيل المُعْتَرِّ, قالوا: **(فُلانٌ ضَيِّقُ العَطَنِ)**, وأصل العَطَن: الموضع الذي تبرك فيه الإبل حول الماء, إذا شربت, فإذا كانَ الرجل كثير المال عزيزا, كان عَطَنه واسعا, وإذا كان المال قليلا او ذليلا , كان عَطَنُه ضيقا.

وقال بعضهم : العَطَنُ هَهنا, الموضع الذي يجتمع إليه فيه, فإذا كان سخيا كريما كان رحبا واسعا لكثرة قاصديه, وإذا كان بخيلا قل من يجينه وضاق موضعه , لذا قال **"الأعشي"**:

طويلُ النِّجَادِ رفيعُ العِمَا : دِ سَهْلُ المَبَاءَةِ رَحْبُ العَطَنْ.

وقال زهير:

وَحَبْسُهُ نَفْسَهُ فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ : يكرهُهَا الجُبَنَاءُ الضَّاقَةُ العطنُ.(٣)

---

(١) أُمثال الميداني ج١/١٥٥٠

(٢) أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم(٢٩١هـ) /: الفاخر – تحقيق عبد العليم الطحاوي– مراجعة محمد علي النجار – ط الهيئةَ العامةَ(مصر) ص٢٦

(٣) الفاخر لأبي طالب المفضل/ص٣١٠

ولمن يغنيك ظاهرة عن سؤال الباطن , يقال له :

(**أَرَاكَ بَشَرٌ مَا أَحَارَ مِشْفَر**) , وأصله للبعير , فأنت عندما ترى جسمه وبشرته يغنيك ذلك عن السؤال عن أكله .

كما يضرب للرجل ترى له حالا حسنة أو سيئة .

وأحار بمعنى ردَّ ,ورجع ,وهو كناية عن الأكل , يعنى ما ورد مشفرها إلى بطونها مما أكل , وأحارت الغصة إذ انحدرت إلى الجوف ,وأحارها صاحبها , أي حدرها . (١)

وتقول العرب :" **جَرْيُ المُذَكِّيَاتِ غِلاب** " وهو "**لقيس بن زهير العبسي** " , وأصله للخيل , (٢) ويضرب لمن يوصف بالتبريز على أقرانه في حلبة الفضل .

وللرجل يكثر الوعيد والوعد , ويقل وفاؤه بهما : (**حَلوبَةٌ تُثْمِلُ ولا تُصَرِّح**)(٣).

ولكننا لم نجد حيوانا صحراويا يكاد يميز الطبقات الدنيا من الأعراب فيما ذهب إليه الدكتور عبد المجيد عابدين , مثل حيوان " **الضَّبّ** " ,وقد عيرأهل الحضر أهل البادية به ,وسخر أهل المدينة من الأعراب , لأنهم من أكلة الضباب ,وقد أورد الجاحظ عددا من الأمثال التي تتحدث عن الضبي , أو تستمد صورها البيانية منه , وذلك في كتابه
(**الحيوان**) (٤) , صدد حديثه الطول عن الضب وأخباره العجيبة ,وكذلك نالت صور " **الضبّ** " ,وأحواله النصيب الأوفى من الأمثال الدالة على أحوال الناس ,ونفوسهم فنراهم يقولون :

١- في مجمع الأمثال للميداني /٣٠٢/٢ ـ ومشكل القرآن لأبن قتيبة / ص ٩٢ .
٢- جمهرة الأمثال / ٨٧ ـ مجمع الأمثال ١/ ١٦٦ ـ وتأويل مشكل القرآن / ٩٠ جاء في اللسان (المَذَاكِي من الخيل التي أتى عليها بعد قروحها سنة أو سنتان .
٣- أمثال الميداني / ج١/ ١١٢٠ .
٤- الحيوان ج٤ / ٢٧ /٢٨ . , ج٦/٤٥, ج٧ / ١٨٤ .

(**أوّل ما أطلَع ضب ذَنَبه**)(١).

ويضرب للرجل يصنع الخير ,ولم يكن صنعه من قبل .

ويقولون لمن لا يدرك ما عنده : (**إنه لضَبّ كَلَدَة لا يُدْرَك حَفْرًا , ولا يُؤخَذ مُذَنَّبا**) (٢).

ويقولون لمن يتعرض للهلكة بسبب منه : (**كل ضَبٍّ عِنْدَه مِرْدَاتُه**) , لأن الضب قليل الهداية , فلا يتخذ جحره إلا عند حجر يكون علامة له , فمن قصده , فالحجر الذي يرمى به الضب يكون بالقرب منه (٣) .

كما قالوا : الضب لا يلقى سنًّا أبدا حتى الموت , فهو طويل العمر, وإذا هرم اكتفى باليسير , وربما تبلّغ ببرد الهواء , وعاش بالنسيم كالأفعى , لذا قالت العرب :" **أرْوى من ضب** " (٤) , لأنه عندهم لا يحتاج إلى شرب ماء ,**وعلى هذا يضرب المثل مستعارا للمكتفِي بذاته** .

ويقال في العاق :(**أَعَقُّ مِنْ ضَبٍّ**), وذلك أن الضب إذا جاع أكل حِسْلَه , (٥). , أي ولده.

كما قالوا :" **في صَدْرِهِ ضَبٌّ** " أي حِقْد , يضرب للحاقد الخِبّ .

ولذلك قال " **خَدَّاش بن زهير** " :

فَإِن سَمِعْتُم بِجَيْشٍ سَالِكٍ سَرِفًا

أو بطْنِ مَرَّ فَاخْفُوا الجَرْسَ واكْتَتَمُوا

١- أمثال الميداني /ج١/ ٣٠٤ .
٢- السابق ج١/ رقم ٣١٢ ص ٦٣ – والكَلَدة : المكان الصلب الذي لا يعمل فيه المِحْفَار – ولا يؤخذ مُذَنَّبا أي ولا يؤخذ من قِبَل ذَنَبه .
٣- السابق ج١/ ٢٩٩ .
٤- السابق
٥- السابق - والحِسْل ولد الضَّبّ حين يخرج من بيضه والجمع أحْسَال وحُسُول .

ثم ارجِعُوا فَأَكِبُّوا في بيُوتهم

كَمَا أَكَبَّ على ذِي بُطْنِهِ الهَرَمُ (١)

ويقولون للرجل يلقى مثله في العلم والدهاء :" إنْ تَكُ ضَبًّا فإني حِسْلُه "(٢)

ومن أمثالهم أيضا , قولهم :" لأَنَا أَحْذَرُ مِنْ ضَبٍّ حَرَشْتَه " (٣) .

وحرشته بمعنى صدته , يضرب للخبير المحنَّك ,وهذا قولهم في رواية الأمالي وفي رواية " الميداني : " أَتُعْلِمُنى بِضَبٍّ أَنَا حَرَشْتُه "

ولما كانت العقارب مسالمة للضباب , فقد اجتمعا في جحر واحد كما تألف الخنافس العقارب , يقول " أبو حيّة العكلي" :

وأَفْطَنُ مِنْ ضَبٍّ إذَا خَافَ حَارِشًا

أَعَدَّ له عِنْدَ التلمُّسِ عقْربا (٤)

وهذا مثل يضرب للذكيّ يفطِن للمُدَارة,ويتلمس سبل النجاة .

ومن أمثالهم ما يتصل " بالكلب " , إذْ إنهم ضربوا به المثل في قولهم :
" سمِّنْ كَلْبَكَ يأْكُلْكَ " , وذلك في حال من يعرض نفسه للهلكة بسبب إحسانه ,وأول ما قيل في ذلك لرجل من " طسْم " , وكان له كلب ,وكان يسقيه اللبن , ويطعمه اللحم ,

---

١- الحيوان للجاحظ ج١٥/٦ – وكتاب المعاني لابن قتيبة ج٣ / ٦٤٢/ ٦٤٨ (وذو بطنه يعنى ولده).
٢- أمثال الميداني ج١/ ٩١ .
٣- الأمالي ج١/ ١٤ .
٤- جمهرة الأمثال ١/ ٢٩١ – مجمع الأمثال للميداني ١/ ١٧٥ ,وديوان المعاني لابن قتيبة ج١/ ٦٤٦ (والحارش هو الصائد).

ويسمنه , يرجو أن يصيب به خيرا , أو يحرسه , أو يصيد به , فأتاه ذات يوم ,وهو جائع , فوثب عليه الكلب فأكله , فذهب القول مثلا , وفي ذلك يقول " **عوف بن الأحوص** " الشاعر الجاهلي :

أَرَانِي وَقَيْسًا كالمُسَمِّنِ كَلْبَهُ : فَخَدَشَهُ أنيابُهُ وأَظَافِرُه (١)

وقال " **مالك بن أسماء** " :

هُمْ سَمَّنُوا كَلْبًا ليأكلَ بعْضَهُم : ولو فَعَلُوا بالحَزْمِ مَا سَمَّنُوا كَلْباً (٢).

ومنها قولهم : (**جَوِّعْ كَلْبَكَ يَتْبَعْكَ**) (٣) , ويروى (أَجِعْ كلبك) قال المفضل : أول من قال ذلك ملك من ملوك حمير , كان عنيفا على أهل مملكته وقد تعمد إجاعتهم ,والقسوة عليهم ليطيعوه ويتبعوه .

وكلا المثلين يضربان في معاشرة اللئام ,وما ينبغي أن يعاملوا به .

ومنها ما يتصل بالطير " **والقنابر** " , إذ قالوا (**خَلَا لَكِ الجَوُّ فَبِيضِي واصْفِرِي**) وأول من قال ذلك " **طرفة بن العبد** " , إذ كان له فخيخ قد نصبه للقنابر في أثناء سفر له , وبقى عامة يومه لم يصد منها شيئا , فعاد وقد رأى القنابر يلقطن الحب , فقال :

يَالَكِ من قُنْبَرَة بمعْمَــــر : خَلَا لك الجَوُّ فَبِيضِي و اصْفِري .

وَنقِّرِي مَا شِئْتِ أَنْ تُنقِّرِي : قَدْ رَحَلَ الصَّيَّادُ عنْك فَابْشِري

وَرُفِعَ الفَخُّ فَمَاذَا تَحْـذَرِي : لابُدَّ مِنْ صَيْدِكِ يَوْمًا فاصْبري (٤) .

ويضرب للحاجة يتمكَّن منها صاحبها .

١- الفاخر / ٧٠ / ٧١ .
٢- السابق / ٧٠
٣- أمثال الميداني / ص ١٦٥ رقم ٨٦٨ .
٤- أمثال الميداني / ج١ رقم ١٢٦٨ ص ٢٣٩ .

وهناك أيضا من أمثالهم ما يتصل " **بالضَّبُع** " , فيقولون للشئ يتعامله الناس :(**ما يخفى هذا على الضَّبُع**) ,وقالوا للسنة المجدبة التي تأكل المال (**الضَّبُع**) , لأن الضبع إذا وقعت في الغنم كانت شديدة العيث ،أى الإفساد (١).

ومن أمثالهم ما يتصل " **بالقُراد** " , إذ قالوا فيمن يحسن الخداع , والحيلة :" **إنه ليُقَرِّدُ فُلانًا** " , أي يحتال له , يخدعه , حتى يتمكن منه , وأصله أن يجئ الرجل بالخِطَام إلى البعير الصعب ,وقد ستره عنه لئلا يمتنع , ثم ينتزع منه قُرادًا , حتى يستأنس البعير , ويدلى إليه رأسه , فيرمي بالخِطَام في عنقه.(٢)

وفيه يقول "**الحطينه**":-

لَعَمْرُكَ ما قُرَادُ بَنِي كُلَيْبٍ : إِذَا نُزِعَ القُرَادُ بِمُسْتَطَاعِ(٣)

أي أنهم لا يخدعون, ويستعار البيت لمن لا ينخدع, ولا تنطلي عليه حيله المحتال.

ومنها ما يتصل "**بالظباء**" , فقالوا : "**تَرَكَ الظَّبْيُ ظِلَّه**" والظل ههنا, الكناس الذي يستظل به من شدةَ الحر, فيأتيه الصائد فيثيره فلا يعود اليه, فيقال: "**تَرَكَ الظَّبْيُ ظِلَّه**" ويضرب لمن نفر من شيء فتركه تركا لا يعود اليه, او يضرب في هجر الرجل صاحبه(٤).

هذا, وهناك طائفة من الاستعارات التمثيلية, ارتبطت "**بأهل الزراعة, والتجارة**", الذين اقتنوا الثروات, وامتلأت ديارهم بالمصارف, والمراعي, والنخيل, وتبع ذلك نوع من السلوك يميزهم , فأمتلأت نفوسهم بما زخرت به هذه الحياة.
تلك البينات بجوانبها الاقتصادية, والسلوكية لا بد أن تتجلي في تلك الأمثال الحجازية النابعة من صميمها.

---

(١) أمثال الميداني/ج٢/رقم٣٩٨٤ – وجمهره الأمثال للعسكري ٢٧٥/١
(٢) مجمع الامثال للميداني/ج١/ص٢٧ رقم /٩٦
(٣) السابق /ص٢٧
(٤) أمثال الميداني/برقم٦٠٩/ص١٢١

فقالوا: (التَّمْرَةَ في البئر و علي ظَهْر الجَمَل) , يريدون من عمل عملا, كان له مرجوعه, وأصله, أنَّ مناديا كان يقوم في الجاهليه علي أُطم من آطام المدينهُ فينادي (التمر في البئر) , أي أكثروا من سقي نخلكم, فإن من سقي وجد عاقبةً سقيه في ثمره.(١)

وقالوا : (التَّمرةُ الي التَّمرة تَمْر) , و (الذَّوْدُ إلي الذَّوْدِ إبلٌ) , ويُضربِ كلاهما في الحث علي الاقتصاد واستصلاح المال, ضم الاحاد حتي يحصل الجمع, وهذا من قول " احيحه بن الجلاح" سيد يثرب, وذلك انه دخل حائطا له فرأي ثمرة ساقطة فتناولها فعوتب في ذلك , فقال هذا القول والتقدير الثمرة مضمومة إلى التمرة تمر , يريد أن ضم الآحاد مؤدي إلى الجمع ,وذلك أن التمر جنس يدل على الكثرة (٢) .

ولعلنا نرى في هذا المثل ما يدلنا على نوع الحياة الاقتصادية التي كان يحياها العرب ,والتي اتسمت بوجه عام بالفقر الذي يرجع إلى قسوة البيئة ,وجفافها .

وقالوا : (أصاب تَمْرَةَ الغُراب) , ويضرب المثل لمن يظفر بالشئ النفيس , لأن الغراب يختار أجْود التمر (٣).

وقالوا(أَقْرَى مِنْ حَاسِي الذَّهَب) ,وهو عبد الله بن جدعان التيمي سيد مكة في الجاهلية ,وكان يشرب في إناء من الذهب (٤)

وقال " أُحَيْحَةُ بنُ الجُلاح " الأوْسي سيِّد يثْرب : (إن البَيْعَ مُرْتَخَصٌ وَغَالٍ)(٥) ويضرب المثل لمن ملك خياره واختياره .

---

(١) أمثال الميداني/ج١/ص٦٨٤

(٢) أمثال الميداني ج١/ ٦٨٣ – وفَصْل المَقَال في شرح كتاب الأمثال ص ٢٨٢ و" ابن الجُلاح " هو القائل :

استغن أومُت ولا يغرُرْك ذو نَشَبٍ : من ابن عَمٍّ , لا عَمٍّ ,ولا خَالِ
إني أقيم على الزوْرَاء أعْمرُها : إن الحبيبَ إلى الإخوان ذو المالِ
كلّ النداءِ إذا ناديتُ يخذُلنُى : الإ ندائِي إذا ناديتُ يا مَالي

(٣) أمثال الميداني ج١ / ٢١٣٣ / ص ٤٠٤(راجع كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام رقم ٥٤٦/٥٤٧ مع الهامش).

(٤) أمثال الميداني ج٢ ٢٩٦٣ والعسكري جمهرة الأمثال ٢/ ١٢٩ .

(٥) أمثال الميداني /ج١/رقم ٤٣ والفاخر لأبي طالب المفضل ص ١٦٢ .

وقالت العرب :" **أَقْرَشُ مِنَ المُجَبِّرِين** " ,وهم , هاشم ,وعبد شمس ,ونوفل , والمطلب بنوعبد مناف سادوا بعد أبيهم , فجبر الله بهم قريشا , أي لم يسقط لهم نجم , فسموا " **المجبرين** (١).

كما قالت :" **أَقْرَى مِنْ زَادِ الرَّكْبِ** " , زعم ابن الأعرابي أن هذا المثل من أمثال قريش , ضربوه لثلاثة من أجوادهم , مسافرين أبي عمرو بن أمية ,وأبي أمية بن المغيرة ,والأسود بن المطلب بن أسد بن عبد العزي , سموا زاد الركب لأنهم كانوا إذا سافروا مع قوم لم يتزودوا معهم (٢).

ويضرب المثل لمن يكفي الناس أمورهم , ويغنيهم عن حاجتهم أيا كانت .

كما قالت : (**أَتْجَرُ مِنْ عَقْرَب**), ويقال أيضا : **أَمْطَلُ مِنْ عَقْرَبٍ**) وهذا مثل من أمثال المدنية – وعقرب اسم تاجر من تجارها ,وكان أكثر من هناك تجارة وأشدهم تسويفا ومطلا , حتى ضربوا بمطله المثل (٣).

كما قالت: (**أَوَّلُ الصَّيْدِ فَرَعٌ**) – والفَرَع أول ولد تنتجه الناقة , كانوا يذبحونه لألهتهم يتبركون بذلك .

قال **أبو عمرو** : يضرب المثل عند أول ما يرى من خير في زرع , أو ضرع وفي جميع المنافع (٤) .

كما قالت : " **الذَّوْدُ إلى الذَّوْدِ إبلٌ** " , قال ابن الأعرابي الذود لا يوحد وقد يجمع أذوادا ,وهو اسم مؤنث يقع علَى قليل الإبل وهو ما بين الثلاث إلى العشر إلى العشرين إلى الثلاثين , ولا يجاوز ذلك ويضرب في اجتماع القليل إلى القليل حتى يؤدي إلى الكثير (٥).

١- السابق / ج٢/ ١٦٩٢ + جمهرة الأمثال للعسكري /ج٢/ ١٢٨ .
٢- أمثال الميداني /ج٢/رقم ٢٩٦٢ .
٣- السابق / ج١ / ص ١٤٧ / رقم ٧٥٤ .
٤- السابق / ج١ / ص ٢٥ .
٥- أمثال الميداني / ج١/ص ٢٧٧ .

وفيمن أختص قوما بإحسانه , قالوا : (**دَعَا القَوْمُ النَّقَرَي**)(١). أي الدعوة النَّقَرَي : يعنى الخاصة , وأصله من " **نَقَرَ الطير** " إذا لقط من ههنا وههنا , وانْتَقَر الرجل , إذا فعل ذلك وقد أختار الأجود .

قال " **عمرو بن الأهتم** " بن سُمَيّ السَّعْدِي المِنْقَرِي :

وَلَيْلَةٍ يَصْطَلِي بالفَرْثِ جَازِرُهَا : يَخْتَصُّ بالنَّقَرَي المُثْرِينَ دَاعِيها (٢)

كما قالوا : (**دَافِع الأَيَّامَ بالقُرُوضِ**) , أي أقرض الدهر , وكل قليلا قليلا (٣) , ويضرب في حفظ المال ,وعدم التفريط فيه , حتى لا يجور البذخ على حاجته في المستقبل .

كما ضربت العرب المثل , عند الأمر بالصبر والتأني في طلب الحاجة : إذ قالوا (**إن الليلَ طويلٌ وأنت مُقْمر**) .

قال المفضل : كان السليك بن السلكة السعدي نائما مشتملا , فبينا هو كذلك إذ جثم رجل على صدره , ثم قال له : استأسر , فقال له سليك : الليل طويل وأنت مقمر , أي في القمر , يعنى أنك تجد غيري فتعدني , وأبي فلما رأي سليك ذلك التوى عليه وتسنمه (٤).

ولم يلبث الحجازيون أن خرجوا من بلادهم إلى حيث ميادين السياسة والحرب ,وما يتطلب ذلك من دهاء ,وتدبير , وانعكست هذه الحياة على طائفة من الأمثال نذكر منها قولهم :

(**أَفْلَتَ وانْحَصَّ الذَّنَب**) – وهذا المثل يروى عن معاوية رضي الله عنه , أنه أرسل رجلا من غسان إلى ملا الروم ,وجعل له ثلاث ديات أن ينادي بالآذان إذا دخل عليه , ففعل الغساني ذلك , وعند ملك الروم بطارقته , فوثبوا إليه ليقتلوه , فنهاهم ملكهم

١- السابق / ج١ / ٢٦٩ برقم ١٤١٦ .
٢- السابق / ص ٢٦٩ .
٣- السابق / ص ٢٦٩ .
٤- أمثال الميداني رقم ١١٧ /ص٣٠ .

, وقال : كنت أظن أن لكم عقولا , وإنما أراد معاوية أن أقتل هذا غدرا ,وهو رسول , فيفعل مثل ذلك بكل مستأمن , ويهدم كل كنيسة عنده , فجهزه وأكرمه ورده , فلما رآه معاوية قال (**أَفْلَتَ وانْحَصَّ الذنب**)(١).

ويضرب لمن نجا من شر تاركا أسباب نجاته .

ويحكى عن " **عمرو بن العاص** " قوله : (**إِذَا حَكَكْتُ قُرْحَةً أَدْمَيْتَهَا**) .

وكان قد اعتزل الناس في آخر خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه , فلما بلغه حصره ثم قتله , قال :" **أَنَا أَبُو عَبْد الله إذا حَكَكْتُ قُرْحَةً أدميتها** "(٢) , ثم أضحى مثلا بعده يضرب للرجل المصيب بالظنون , وإذا ظن فكأنه قد رأي .

وعن " **الطبائع والخِلال** " نرى لهم أيضا من الأمثال والاستعارات ما يعبر عنها ,ويكشف عن مكنونها .

فنسمع من قولهم : (**ما أَشْبَهَ اللَّيْلَةَ بالبَارِحَة**) .

وأول من قال ذلك " **طرفة بن العبد** " يذم أخاه , ويضرب مثلا لكل أثنين اتفقا على خلق ,وذلك أن ظُلْمة الليلتين مشتبهة ,ويقول " **طرفة** " :

كل خليل كنتُ خاللتَه : لا يترك الله لَهُ وَاضِحة

كُلُّهم أَرْوَغ مِنْ ثَعْلَب : مَا أَشْبَهَ اللَّيْلَةَ بالبَارِحَة (٣)

فصار قوله مثلا بعده .

وقولهم : (**لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ**) , وأول من قال ذلك , " **طرفة بن العبد** " , في شعر يعتذر فيه إلى " **عمرو بن هند** " :

١- أمثال الميداني ج٢/ ٢٧٢٣ – وفصل المقال / ٤٤٧ .
٢- أمثال الميداني / ج١ ص ١٠١ – وجمهرة الأمثال ١ / ٦٥ / ٦٦ .
٣- الفاخر / المثل وقصته / ٣١٦ .

تَصَدَّقْ عَلَيَّ هَدَاكَ المَلِيكُ : فإنَّ لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالا (١)

ويضرب المثل للكلام يوضع في موضعه , أو للفعل يصيب هدفه .

ومن يفضل أقرانه يقال له : (**كُلّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الفَرَا**) , وأصله أن ثلاثة نفر خرجوا متصيدين , فاصطاد أحداهما " أرنبا " , والآخر " **ظبيا** " ,والثالث " **حمارا** " , فاستبشر صاحب الأرنب ,وصاحب الظبي بما نالاه , وتطاولا على الثالث , فقال الثالث : (**كُلّ الصَّيْد في جَوْفِ الفَرَا**) , أي أن هذا الذي رزقت وظفرت به يشتمل على ما عندكما , وذلك أنه ليس مما يصيد الناس أعظم من الحمار الوحشي , قاله النبي صلى الله عليه وسلم لأبي سفيان يتألفه (٢) .

كما تقول العرب في الجاهلية لمن لا نظير له : (**مَرْعًى ولا كَالسَّعْدَانِ**) وأصل المثل وقصته أن امرأ القيس كان مفركا لا يكاد يحظى عند أمرأة فتزوج أمرأة ثيبا , فجعلت لا تقبل عليه , ولا تريه من نفسها شيئا مما يحب , فقال لها ذات يوم : أين أنا من زوجك الذي كان قبلي ؟ , فقالت : " **مَرْعًى ولا كالسَّعْدان** " , فأرسلتها مثلا لمن لا نظير له يفضل على أقرانه وأشكاله .

والسَّعْدان هنا نبت تسْمن عليه الأبل , وليس كل ما يُرْعى مثله (٣)

كما قالوا : (**تَسْمَعُ بالمُعَيْدِيّ لا أَنْ تَرَاهُ**) .

وأول من قال ذلك " **المُنْذر بن ماءِ السَّماء** " (٤) , ويضرب المثل لمن خبره خير من مرآه ,ويرويه صاحب مجمع الأمثال : (**لأن تسمع بالمعَيْدي خيرٌ مِنْ أنْ تَرَاهُ** (٥)

١- الفاخر / ص ٦٥ وفيها قصة المثل .
٢- أمثال الميداني / ج٢ / ٣٠١٠ . " الفرأ " بوزن الكلأ – الحمار الوحشي ,وجمعه " فراء " كجبل وجبال ,و قد أبدلت الهمزة ألفا ,(راجع مادة " فرأ " في المعاجم "
٣- راجع الفاخر لأبي طالب المفضل بن سلمة (ت ٢١٩ هـ) ط الهيئة المصرية /ص ٦٤.
٤- الفاخر / ٦٥ – راجع قصته .
٥- أمثال الميداني / ج١/ ص ١٢٩ .

كما قالوا : (كُسَيْر وعُوَيْر) (١) .

يضرب في الشئ يكرم , ويُذَمُّ من وجهين , لا خير فيه البتة .

وقالوا : (مَنْ يَشْتَرِي سَيْفِي وَهَذَا أَثَرُه) ؟ (٢) .

ويضرب في المحاذرة من شئ قد ابتلى بمثله .

وقالوا : (إنَّ العَصَا قُرِعَتْ لِذِى الحِلْم) (٣) .

لذا قال " المتلمس "

لِذِى الحِلْمِ قَبْلَ اليَوْمِ تُقْرَعُ العَصَا : وما عُلِّمَ الإنسانُ إلَّا لِيَعْلَمَا (٤) .

يقصد ابنه عامر بن الظَّرِب الذي يقال له : " ذو الحلم " .
والمثل يضرب لمن إذا نبه انتبه .

وقالوا : (هو الكَانُون) , قال الفَرَّاء : هو الثقيل ,ومن كلام العرب قد كنونت علينا , أي ثقلت ,وانشد " للحطيئة " :

أَغِرْبَالًا إذَا استُودِعْتَ سِرًّا : وَكَانُونًا عَلَى المُتَحَدِّثِينَا ؟

قال أبو عبيدة : هو فَاعلول من كَنَنْتُ الشَّئَ إذا أَخْفَيْتَهُ (٥) .

ويضرب المثل والشعر لمن ثقل حديثه , أو فعله , أو لمن أخفى الشئ ,وستره , أو كنَّي عنه دون أن يصرح به .

١- راجع الفاخر وقصة المثل / ص ١٨٧ .
٢- الفاخر / ١٦٥ .
٣- أمثال الميداني / ج١ / ص ٣٧ .
٤- السابق / ج١ / ٣٩ .
٥- الفاخر / ٧٨ .

كما قالوا : (**الشَّمَاتَةُ لُؤْمٌ**) .

قاله أكثم بن صَيْفي التميمي (١) , أي لا يفرح لنكبة الإنسان إلا من لؤم أصله , وساءت نواياه ,ويضرب المثل لشماته الأعداء ,ولؤم الحاسدين .

كما قالوا : (**تَجُوعُ الحُرَّةُ ولاَ تَأْكُلُ بِثَدْيَيْهَا** (٢) .

ويضرب لهيئة كريم الأصل عزيز النفس لا يفضل الدنايا على الرزايا عندما تزل به القدم , أو يضرب لترفع الكريم عن خسيس الكسب , فالحرة لا تكون ظِئْرا وإن آذاها الجوع .

وقد استعير المعنى من هيئة المرأة التي تفضل جوعها على إجاراتها للإرضاع عند فقرها , بجامع ترجيح الضرر على النفع في كل , واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية (**التصريحية**) .

وخلاصة قصة المثل : أن الحارث بن سليل الأسدي , وكان كهلا كبيرا ,وقد زار " **عَلْقَمَة بن خصفة الطائي** ,وكان حليفا له , فأعجب بجمال ابنته " **الزباء** " , فخطبها من أبيها علقمة , فأنكفأ أبوها إلى أمها قائلا : إن الحارث سليل سيد قومه حسبا ومنصبا ,وبيتا ,وقد خطب إلينا " **الزباء** " , فلا ينصرفن إلا بحاجته , فتزوجها الحارث , فبينا هو ذات يوم جالس بفناء قبته , وهي إلى جانبه , إذ أقبل شباب من بني أسد , فتنفست صُعَداء , ثم أرخت عينيها بالبكاء , فقال لها ما يبكيك ؟ . قالت : مالي وللشيوخ الناهضين كالفروخ ,فقال لها : ثكلتك أمك : (**تجوعُ الحُرَّة ولا تأكلُ بِثَدْيَيْها**) فذهبت مثلا – وقال بعدها :

فَقَدْ أروحُ للذَّاتِ الفَتَى جَذِلاً : وَقَدْ أُصِيبُ بِهَا عِيناً مِنَ البَقَرِ

عَنِّى إليكِ فإني لا يُوَافِقُنِي : عُورُ الكَلاَمِ ولا شُرْبٌ عَلَى كَدَرِ (٣)

١- أمثال الميداني / ج١/ ص ٣٦٧ .
٢- الفاخر / ١٠٩ / ١١٠ – ومجمع الأمثال للميداني / ج١ / ٢٢ ,وفي فصل المقال لأبي عبيد البكري / ٢٨٩ .
٣- راجع الفاخر ص ١٠٩ / ١١٠ .

كما تضرب العرب للرجل يشتد حرصه على حاجة ,ويخرق منها حتى تذهب كلها قولها : (رُبَّ عَجَلَةٍ تَهَبُ رَيْثاً)(١).

وللرجل ينحاز لأمرما (كُلُّ فَتَاةٍ بِأَبِيهَا مُعْجَبَةٌ) (٢).

وقولهم : " الحَدِيثُ ذو شُجُونٍ " (٣) , ويضرب في الحديث يجر بعضه بعضا ,وقد ورد على لسان " ضَبَّةُ بن أُدّ بن طَابَخة " ,وقد نفرت له إبل له فطلبها ابناه سعد ,وسعيد ,فوجدها سعد فردها ومضى سعيد , فلقيه " الحارث بن كعب " , فأخذ منه برديه , وقتله ,وأخفى خبره على أبيه ضبه إلي أن وافي سوق عكاظ , فرأي بردي سعيد علي الحارث بن كعب, فسأله عنهما, فأخبره بأنه رآهما علي غلام فطلبهما منه فأبي, فقتله بسيفه, فقال ضبه,أعطنيه أنظر إليه, فإنه أظنه صارما, فأعطاه إياه, فهزّه في يده, وقال: (الحديثُ ذو شُجُون) , ثم قتله به , فقيل له: أفي الشهر الحرام؟ , فقال: (سبق السَّيف العَذَل)(٤) ويطلق المثل الثاني علي الحديث يتأخر عن مناسبته, او للأمرفات أوان فعله.

ثم ها هوذا رجل بخيل ماكر يتخذ حال اعساره حجه في المنع, فيدعي انه يمنع لشده حاجته في الوقت الذي يمنع فيه حتي في حال اليسر, فمثله كمثل هذه المرأه التي خلقت شاحبه اللون, مصفره الوجه , فأذا نفست زعمت ان صفرتها من النفاس, او كتلك التي طبعت علي الوجوم و العبوس, فأذا اتيح لها ان تبكي زعمت للناس ان عبوسها من البكاء, فيقولون في ذلك:-

(قَبْلَ النِّفَاسِ كُنْتِ مُصْفَرَّة,وَقَبْلَ البُكَاءِ كَانَ وَجْهُكِ عَابِسًا).(٥)

يضرب لمن يدعي غير ما هو عليه .

١- الفاخر ص ٢٠٨ – وأمثال الميداني ١/ ١٩٨ .
٢- الفاخر ص ٢٥٣ – وأمثال الميداني ٢ / ٥٤ .
٣- امثال الميداني/ج١/٣٧٧
٤- الامثال للأمام الحافظ ابي عبيد القاسم بن سلام(ط بيروت) رقم ١٠٢/١٠٣ ص ٦١/٦٢.
٥- العسكري : جمهره الامثال: ج١٢٣/٢ – وامثال ابن سلام ١٠١٥ /١٠١٦

وهذه صوره رجل اذا سئل عن شيء , عمم جوابه دائما, لا يحدد ما يقوله, فيقال فيه: (اعرض ثوب الملبس) , فما يقول من كلام عام واسع عريض يضل فيه المراد كما يضل اللابس في ثوب فضفاض.(١)

ولمن يظهر خلاف ما يبطن قالوا: (عَيْنُكِ عَبْرَي,والفُؤَادُ فِي دَدِ)(٢)

ولمن يهجر صاحبه قالوا: (تَرَكَ الظَّبْيُ ظِلَّه) , والظل هنا هو الكناس الذي يستظل به في شده الحر فيأتيه الصائد فيثيره فلا يعود اليه.(٣)

ولمن سبق المتقدم , وقد كان متأخرا , قالوا:(صَارَ الزُّجُّ قُدَّامَ السِّنَانِ)(٤)

ولمن يعيب الناس بما فيه – على سبيل التهكم – قولهم : (رَمَتْنِي بِدَائِهَا وانْسَلَّتْ) (٥)

ولمن يوقع نفسه في هلكة بسبب حماقته وجهلة , يقولون :

(حَتْفَهَا تحملُ ضَأْنٌ بِأَظْلَافِهَا), وأصله أن رجلا وجد شاة ولم يكن معه ما يذبحها به , فضربت بأظلافها الارض فوجد سكينا فذبحها به (٦)

ومما يتصل بالطبائع والنفوس أيضا قولهم في الذليل يستعين بأذل منه (مُثْقَلٌ استعان بِذَقَنِهِ) , وأصله البعير يحمل عليه الحمل الثقيل , فلا يقدر على النهوض به , فيعتمد على الأرض بذقنه (٧)

فلا يكون له في ذلك راحة ,ويُضْرب للرجل , إذا تكلف أمرا أو نزل به ما يغلظ عليه , فيضعف فيه , فيستعين عليه بمن هو أضعف منه وأعجز .

---

(١) امثال الميداني:ج٢/٢٤٤٩
(٢) امثال الميداني:ج٢/٢٥٨٧ والدد – والددن و الدداء اللعب و اللهو
(٣) السابق ج١/٦٠٩
(٤) السابق ج١/ ٢١٣١ – والزج مؤخره الرمح
(٥) أمثال الميداني ج١/ رقم ١٥٢١ – وانظر المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيهي / ص٢٩ .
(٦) أمثال الميداني ج١ / رقم ١٠٢١ – وانظر فصل المقال في شرح كتاب الأمثال / ٤٥٦ .
(٧) العقد الفريد / ج٣/ ٩٧ – ومجالس العلماء للزجاجي – تحقيق هارون – الخانجي ١٩٨٣ .

ولمن أسرع في إنجاز مراده يلح عليه , قولهم : (**أَسْرعُ مِنْ نِكَاحِ أُمِّ خَارِجَةَ**).

وأم خارجة هذه بنت " **سعد بن عبد الله بن قُداد** " , واسمها " **عُمْرَة** " وهي " **أم عِذْس** " كانت من أجمل أهل زمانها , تزوجت خمس مرات ,وولدت في قبائل العرب ,وكان الخاطب يأتيها فيقول خِطْب , فتقول : نِكْح , فصار مثلا وزعموا , أن بعض ولدها كان يسوق بها يوما , فرفع لها راكب , فقالت ما هذا ؟ , فقال ابنها : إخاله خاطبا , فقالت : أخاف أن يعجلنا أن نَحُلّ (١).

وللمتفقين في الشدة وغيرها , من الرأي ,والفكر ,والعقل, قولهم :

(**وَافَقَ شَنٌّ طَبَقَةً**) .

قال " **ابن الكلبي** " : " وطبقة " قبيلة من " **إياد** " كانت لا تطاق , فوقعت بها " **شن** " , وهو " **شنّ بن أقصى بن عبد القيس** " , فانتصفت منها ,وأصابت فيها , فضربتا مثلا للمتفقين في الشدة وغيرها . (٢) .

وللحاجة يتمكن فيها صاحبها , قالوا : (**خَلا لك الجَوُّ فبيضي واصفِري**) وأول من قال ذلك(**طرفة بن العبد**)(٣) .

وللرجل يحتمل المشقة رجاء الراحة , قالوا : (**عِنْدَ الصَّبَاحِ يَحْمَدُ القَوْمُ السُّرَى**) , وأول من قال ذلك :" **خالد بن الوليد** " (٤) .

وهكذا أضحت الاستعارة التمثيلية في صور الأمثال ,وغيرها كثير , أضحت للجاهليين مرآة , يرى من خلالها صفحة حياتهم ,وترتبط بخفايا نفوسهم , فتكون لسانا صادقا , بوساطته نستطيع أن نفهم الدرجة التي وصلوا إليها من الحياة العقلية , والنفسية , بل والاقتصادية أيضا .

١- راجع " الفاخر " / ص ٦٠ .
٢- وللمثل قصة أخرى – راجع " الفاخر " / ٤٧ / ٤٨ .
٣- راجع قصة المثل في "الفاخر " ص ١٧٩ .
٤- راجع " الفاخر " ص ١٩٣ – والسري السير ليلا .

وللأمثال من ناحية دلالاتها على الحياة العقلية ,والاجتماعية ميزة على الشعر , ذلك أن الشعر تعبير طبقة من الناس يعدون في مستوى أرقى من مستوى العامة إذ إن الشعراء يعبرون بألفاظ مصقولة صقلا يستوجبه الشعر .

أما الأمثال , فكثيرا ما تنبع من أفراد الشعب نفسه , وتعبر عن عقلية طبقاته المختلفة ,وهي زوايا نطل من خلالها على طباعهم ,وأخلاقهم ,وخبرتهم بالحياة ,ومسالكها ,مما يسهل معه الوصول إلى مستوى الاستجابة العاطفية ,والتذوق الجمالي عند هؤلاء , خاصة إذا ما وضعنا النص في محيط بيئته وعصره , لنرى صدى تجاربهم ,ما كانوا يشهدون حولهم من مشاهد وأحداث حددتها المرحلة التطورية التي بلغوها .

ومن هنا نستطيع أن نتلمس في إنتاجها الشعري ,والنثري جوامع الإنسانية الشاملة التي تجمع بيننا وبينهم على أختلاف الأزمان ,وتباين العقول ,والأوضاع .

والعرب حقا , أجادوا هذا النوع من الأدب , وخلفوا لنا ما يدل عليهم أكثر مما يدلنا عليه الشعر ,والقصص ,ذلك لأنهم مالوا فيه إلى التعبير بالصور الخاطفة ,والجمل المتلاحقة مركزة المعنى , عميقة الدلالة .

وهكذا تصبح الاستعارةً التمثيلية عنصرا شعوريا مهما من العناصر التي تدلنا علي استغراق الجاهلي في تجاربه الحيويةً, إذ عن طريق هذه الامثال قام الجاهلي بتلقيح انطباعه المباشر, وذوقه الحساس بمعان مستمدةً من خبرةً سابقةً مدخرةً بكل ثرائها وتعدد أوجهها لتنتج أدبا قويا غير مهزول , ولعل هذه الخبره محكومه بقيم ومعان, ومنطويه علي دلالات تمخضت عنها احداث خبرته, لذلك اضحت الامثال بوصفها استعارات ومجازات عميقه عمق مشاعرهم, وأحاسيسهم ترتبط بالموقف الذي من أجله أطلق المثل ارتباطا قويا , فيه ما فيه من قوةَ الحادثةً الأصليةً التي ورد فيها المثل أساسا.
, وترجع أهميةً المثل في اعتقادي آنذاك, إلي أنه الوسيلةً الخياليةً الوحيدةَ التي يتم عن طريقها العبارةَ عن الموقف المشابه بسرعةً واجتزاء, فالمثل يعد في نظر الجاهلي شحنهً
_ الإحساس التي يفرغها حينما يتأمل تجربه او حادثه رآها أو عاني منها في لحظه من اللحظات حيث يعقد خياله مقارنه بين ما حدث في "الماضي" , وما جد في "الحاضر _ ويلحظ الصلةً الموجودةَ بين الحالين مما يمكن أن يصح معهما ان يضرب المثل .

لذلك فضروره الصله بين المثل وما ضرب له (**او بمعني آخر بين مورده ومَضْرِبِه**(١) ضروره تقتضيها دقه الدلاله وحسن اللمحه والاجتزاء,

* ذلك أن المثل يعتمد علي اللمحة الدالة الموحية, ولأنه عنصر أساسي في إثاره الخيال و العاطفه ذلك لما نلمسه فيه من العناية بالصورة الثانية, وهنا ترتكز قيمته, اذ يلفت المثل سامعه إلي الصورة الثانية التي يتضمنها , إنها الفائدة الحقيقية وراء كل استعاره, وفيها يكون التفاضل والتفتيش عن فائده المعني قد لا تنتهي عند سائر النقاد نهاية واحدة, فبعضهم قد ينكشف له شيء, والبعض الآخر قد يفشل في ذلك الكشف, فيتخذ الناقد عندئذ من تقصيره أداة يحكم بها علي الأديب نفسه .

واذا ذهبنا الي " **الخطب**" وجدنا أن حظّها من التعبير بالمجاز و الصور البيانيه دون حظ الشعر منهما, ولكن لم تكن لغتها علي ايه حال لغه الحقيقه وحدها, ومما يجدر ذكره ان عدد الخطب و الوصايا الجاهليه التي يمكن أن يوثق في أنها صدرت بالفعل عن الجاهليين عدد قليل إذا ما قسناه بعدد الامثال التي تؤكد قصصها ومناسباتها أنها جاهلية, إذ إن مؤرخي الأدب في العصر الجاهلي من امثال الدكتور "**طه حسين**" في كتابه " **في الأدب الجاهلي**" لا يطمئنون كثيرا إلي كل ما ورد من نثر مسند للجاهليين علي السنه الرواه الذين دفعتهم اسباب كثيره الي الدس و الانتحال كالشعوبيه, والعصبيه, والتكثر في الروايه وما اليها.

وعلي كل حال نستطيع ان نقول: إن كثيرا مما أُسند للجاهليين من هذه الخطب, والوصايا بالإضافه إلي كثير من الأمثال ينتمي الي العصر الجاهلي حيث إنه يحمل الطابع العام لهؤلاء القوم, يصور حياتهم, ويصف طبيعتها الاجتماعية و السياسية, والاخلاقية.(٢)

---

١) "مورد المثل" هو الهينه التي ورد عليها المثل كما كان دون تغيير (المشبه به)٠
"ومضرب المثل" هو الهينه التي ضرب من أجلها المثل وهو الوضع الأنى المشابه(المشبه), أي الحالة الجديدة التي أشبهت أصل المثل وحال وروده حتي اصبح هينة لحالات مشابهة جديدة, واستعارة المثل لا تكون"إلا تصريحية" , إذ تبقي صورة المثل وهيئته شاهدا علي المشبه به كما هي دون تغيير , اما الهينه التي ضرب من أجلها (المضرب) فهي صورة (المشبّه) المحذوف.
(٢) انظر تفصيل ذلك فيما كتبه الدكتور عبد الحكيم بلبع في (ف١) من كتابه النثر الفني(ط٢) – لجنة البيان العربي١٩٦٩

ومن أمثله ما ورد في هذه الخطب من استعارات, قول " الحارث بن عُبَاد البكري", وهو واحد ممن اوفدهم النعمان الي كسري عظيم فارس ليخطب في مجلسه مبينا فضل العرب وما يتميزون به من كريم الخصال, بعدما سمع النعمان ما سمع من تهجين كسري من امر العرب, قال الحارث:-

" نحن جيرانك الأدنوّن, وأعوانك المعينون, خيولنا جمةٌ, وجيوشنا فخِمةٌ, إن استنجدتنا فغير رُبَض , وإن استطرقتنا فغير جُهض, وان طلبتنا فغير غُمض, لا ننثني لذعر, ولا نتنكر لدهر, رماحنا طوال, وأعمارنا قِصار" (١)

وقال أيضا في "الخطبةُ" نفسها:-

" العرب تعلم أني أبعث الحرب قدما, وأحبسها, وهي تصّرف بها, حتي إذا جاشت نارها, وسعرت لظاها, وكشفت عن سَاقها, جعلتُ مقادَها رمحي, وبرْقها سيفي , ورعْدها زئيري, ولم اقصر عن خوْض خَضْخَاضِها, حتي انغمس في غمرات لُجَجِها, واكونُ ملكا لفرساني إلي بحبوحه كبشها, فاستمطرها دما, واترك حماتها جزر السباع.(٢)

فقد عبر عن النتيجه المثمره التي يمكن أن ينول إليها أمر الاستعانه بهم, والسعي إلي عونهم دائما وقت الشدة, عبر عن ذلك بالاستعارة في قوله: **" وإن استطرقتنا فغير جهض"** فهم كالناقه التي إذا ضَرَبَها الفحْل لم تأت بجهض, بل تنتج, وتثمر.

ثم نري الاستعارة أيضا في تصوير نفسه أسدا, والحرب القوية "بحرا" مانجا, وسيد القوم "**كبْشَا**" وهكذا يضيف "**الحارث بن عُباد**" باستعاراته هذه للموقف عنفا و قوه, كل ذلك من اجل ان يكثف صورته, ويعمق دلالته, ويكشف عن الجانب الانفعالي المحيط بالموقف , والمرافق للمقام ومقتضي الحال.

---

(١) العقد الفريد لأبن عبد ربه ج١/١٠١
(٢) السابق ج١/١٠١

ومن خطبه " للمأمون الحارثي" في نادي قوله:-

" ارعوني أسماعكم, واصغوا إلي قلوبكم , يبلغ الوعظ منكم حيث أُريد, طَمَح بالأهواء الأَشَر, ورانَ علي القلوب الكدَر, وطخْطخ الجهلُ النظر, إن فيما نري لمعتبرا لمن اعتبر, أرض موضوعةُ, وسماء مرفوعةُ, وشمس تطلع و تغرب, ونجوم تسري فتغرب, وقمر تطلعه النّحور, وتَمْحَقُه أَدْبار الشهور, وعاجز مثر, وحول مُكْدٍ, وشاب مُخْتَضَر, وَيَفَنٌ قَدْ غَبَرٌ, وراحلون لا ينوبون, وموقوفون لا يفرطون, ومطر يُرسل بقَدر فيصْدع المَدَر عن أُفنَانِ الخُضَر , فيحيي الأنام , ويشبع السَّوام."(١)

فقد جعل " للأَشَر طموحا علي سبيل الاستعارَه المكنيَه التشخيصيَه للعبارَه عما آلت إليه أهواء الناس من حب النفس و الطمع بما لا يقف عند حد. ثم إنه استعار النبات الأخضر للفناء و الموت(**وشاب مُخْتَضَر**) , وهو مأخوذ من الخُضْرَة, كأنه حصد حَصْدا , وهي صورَة باكيَه مؤثرَه, تنعي علي الشباب أن يموت حَدَثا مما يثير في النفس صور المفارقه في الحياة, اذ يعمر الكبير (**اليفَن**), ويرحل الصغير و يُخْتَضَر مبكرا.

وأُخيرا نراه يستعير الكَدَر لما ران علي القلوب و التصق بها من صفات السوء, ورواسب الشر, كما استعار " الصَّدع" لما يحدثه الماء من تغيير لوجه البسيطةَ و وتلوين لها بأفنان الخضر و الشجر.

والصور الاستعاريَه جميعا تشارك في تشكيل نظرات الاعتبار, والعظةَ, وتبين عن ضعف الإنسان أمام متغيرات الحياة وأحوال المكان و الزمان, صوره تذكر الانسان بما يدور حوله. مما لا حول ولا قوة له فيه.

---

(١) امالي التالي/ج١٧٦/١ (ط١٩٧٥) /ص٣٢٤
والحول: شديد الحيلةُ – وَطَخْطَخَ : أظلم , والمُخْتَضَر: الذي يموت حديثا – اليَفَن: الشيخ الكبير
وكان شاب من العرب قد لقي شيخا , فقال له: استَحْصِدت يا عماه, فرد عليه الشيخ : يا ابن اخي, وتُخْتَضَرون, فمات الشاب قبل الشيخ بمده طويله
(راجع الأمالي)

واجتمع " عامر بن الظَّرِب العُدْواني" , و حُمَمَةُ بن رَافِع الدَّوْسِي" عند ملك من ملوك حمير, فقال : تساءَلا حتي اسمع ما تقولون, فقال " عامر" "الحُمَمَةَ" , من أكرم الناس عشرةً؟ , قال حممة:-

" من إن قرب منح ,وإن بعد مدح , وإن ظلم صفح , وإن ضويق سمح, فقال : من ألام الناس ؟ , قال : من إذا سأل خضع ,وإذا سئل منع ,وإذا ملك كنع , ظاهرة جشع ,وباطنه طبع (دنِس) " (١).

والاستعارة في قوله : (إِذَا مَلَكَ كَنَعَ) . أي إذا ملك وأمسك ,وبخل ,فهو كمن تَقَبَّض جِلْده , أي تكنّع ,ولعليَ أرى أن الاستعارة هنا يرتكز حولها كل اشكال السوء ومظاهره , مما يتصف به اللئيم وكأني بها قد لخصت حال اللئيم وضعته وانقطاع صلته الحقيقية بالناس وانكماش نفسه الخاضعة الذليلة ,عما حوله على عكس ما يتصف به كريم العشرة حميم الصلة سخي المال .

ثم سئل حممة عن أبلغ الناس ؟ فقال : " من جَلَّى المعنى المَزِيز (أي الصَّعب) باللفظ الوجيز ,وطبّق المِفْصَل قبل التَّحْزِيز " (٢)

فقد شبه هيئة من أصاب المعنى مباشرة ,وأبان عنه دون غموض أو التباس مع القطع فيه بالمراد ,شبه ذلك بهيئة من أصاب بسيفه المفاصل , ففصلها لم يجاوزها ,وهي استعارة مركبة تبين عن طبيعة فصاحة المتكلم وبلاغته , إذ إنها صورة تقطع بضرورة أن يطابق الكلام مقتضى الحال لا يجاوزه , فينجلي المقصود ويتحقق البلاغ والبيان المرادين من الكلام .

كما سئل : من أحلم الناس ؟ , قال : من عفا إذا قدر , وأجمل إذا انتصر ,ولم تُطغه عزة الظفر ,وسئل : من أحزم الناس ؟ قال من أخذ رِقابَ الأمور بيديه ,وجعل العواقب نصب عينيه ,و نبذ التهيّب دبر أذنيه ,وقال عن أَخْرق الناس : من ركب الخطارة ,وأعتسف العثار , وأسرع في البِدار قبل الاقتدار (٣) .

١- أمالي القالي ج٢/ ٣٠٧
٢- أمالي القالي / ج٢/ ٣٠٧/ ٣٠٨ .
٣- السابق / ٣٠٧/ ٣٠٨ .

ومن وحيا " أكثم بن صيفي " لبنيه ورهطه :

" يا بني تميم : الصبر على جرع الحِلم أعذب من جَنْي ثمرِ الندامة ,ومن جعل عِرضه دون مَالِه استهدف للذم , وكَلْم اللسان أنْكَى من كَلْم السِّنان ,والكلمة مرهونة , مالم تنجُمَ من الفم " (١).

فقد جسم " أكثم " الحِلْم في صورة سائل يمكن جرعه , صبرا وقدرة , على الرغم مما فيه من شدة كظم الغيظ ومرادته , ذلك على سبيل الاستعارة ثم أن تلك الشدة عنده أعذب من ثمار الطين وعدم القدرة على ضبط النفس ,وهذه استعارة أخرى تكتمل بها دائرة النصيحة التي ينبغي أن يتحلى بها صاحب الخلق الجميل .

ومن وصايا " عمرو بن كلثوم " لبنيه قوله :

" اعلموا أن أشجع القوم العطوف , وخير الموت ظلال السيوف ,ولا خير فيمن لا روية له عند الغضب ,ولا فيمن عوتب لم يَعْتَب ,ومن الناس من لا يُرْجَى خيرُه ,ولا يخاف شره , فَبَكْؤه خير مِنْ دَرِّه , وعُقوقه خير من بِرِّه (٢) .

فمن لا خير فيه ولا يخشى له بأس ,كمثل الناقة عديمة الضائرة لا جدوى ولا غناء في لبنها , والاستعارة مكنية ,تتخذ من الناقة مستعارها .

ومن وصية " حِصّن بن حُذَيْفَة " لبنيه قوله :

" وأصبحوا قومكم بأجمل أخلاقكم ,ولا تخالفوا فيما اجتمعوا عليه , فإن الخلاف يزرى الرئيس المطاع , وإذا حادثتم فأرْبِعُوا , ثم قولوا الصدق , فإنه لا خير في الكذب (٣).

١- شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد / ج٤/ ١٥٥ .
٢- شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد ج٤/ ١٥٥ .
٣- جمهرة خطب العرب ج١/ ١٢٩ .

فقد استعار " **حصن بن حذيفة** " ربع الحبل , أي " فتلة " من أربع طاقات " للحديث " بجامع التأني والإحكام ,والتمهل , فكأنه يريد أن يقول : أحكموا القول بالتأني فيه لإحكام صنعته وبلاغته ليقوى أثره ويقل خلله .

ومن حديث " نَوَار " امرأة " **حاتم الطائي** " في سنة جدباء أصابت القوم " **أصابتنا سنة اقشعرت لها الأرض وأغبر أفق السماء .وراحت الإبل حدبا حدابير , وضنت المراضع على أولادها فما تبض بقطرة, وحلقت السنة المال , وأيقنا بالهلاك "** . (١).

وفي حديث " نوار نلحظ عنصر التجسيد بالاستعارة , فالأرض تقشعر , و السنة تحلق المال ,وهو تجسيد يكشف عن شدة الموقف ,ويصور عنف ما حدث بأقصى ما يمكن أن يتخيل لهذا الواقع الأليم ,وهكذا يبرز التجسيم في شكل صور منتزعة من الحياة والواقع ,ولكنه التصوير والتجسيم الذي يعزز وجدان الشاعر , إذ لا مفر من أن يناظر الشعراء والأدباء بين الطبيعة وحالاتهم النفسية لأنهم أولا وأخيرا أبناء شرعيون لبيئاتهم , ومن هنا لا عجب أن يتخذوا منها جسرا لعبارتهم الأدبية ومعادلاتهم الموضوعية ,وبذلك تصبح الصورة الاستعارية الجاهلية أنذاك عقل الشاعر الذي يوجد صلة مع كل ما هو حي أو يمكن تصوره حيا , مما يكشف علاقات جديدة بين الأشياء , مع إعادة اكتشاف ,تجديد العلاقات القديمة .

ولقد احتوى سجع الكهان أيضا على بعض الصور الاستعارية الطريفة التي تضيف إلى المعنى بجانب الجرس الموسيقي قوة وعمقا ,وطرافة مصدرها الخيال الجميل ,ومن ذلك حديث الكاهنة " **زِبراء** " مع " **بني رنام** " , حيث قالت تحذرهم من أعدائهم .

" يا ثمر الأكباد ,وانداد الأولاد , وشجا الحُسّاد , هذه زِبْراء تخبركم عن أنباء , قبل انحسار الظلْماء , فاسمعوا ما تقول , قالوا : وما تقولين يا زبراء ؟ , قالت : واللوح الخافِق ,والليل الغامِق ,والصباح الشارِق ,والنجْم الطارِق ,والمزن الوادِق , إن شجر الوادي ليأدوا ختلا ,ويحرق أنيابا عُضّلا , وإن صخر الطَّوْد لينذر ثُكلا لا تجدون عنه

١- العقد الفريد ج١ / ٣٣٣ (وحدابير جمع " حدبار " , "وحدبير " بالكسر هي الناقة الضامرة).

معلا " (١)

فأكباد الناس شجر ثمرة أولادهم ,وأحباؤهم , وقد كثرت أعدادهم كثرة شجر الوادي مستعدة للختل والخداع والمداورة من حيث لا يشعر القوم , وكأنهم صيد ختل له العدو وتخفى , مما ينذر بالهلاك و الموت لكل من ظن القدرة والحنكة والغلبة , ثم إن صخر الجبل لما له من قوة وصلابة ينذر بالثكل والموت ,وهي صورة استعارية تشعر بهول الموقف وخوف المفاجأة , بمعنى أن الكارثة تحيط بكل الأحياء والجمادات ,وخطر العدو محدق من كل صوب وحدب .

ومثل هذا أيضا ما قالته " **سعدى بنت كريز** " خالة عثمان بن عفان , وكانت قد تكهنت ـ عندما طلب الناس رأيها في الرسول عليه السلام عند بدء رسالته , قالت :

" إن محمد بن عبد الله رسول من الله , جاء بتنزيل الله , يدعو إلى الله ,مصباحه مصباح ,وقوله صلاح ,وقرْنه نِطاح ذلّت له البِطاح ,ما ينفع الصياح ,لو وقع الذباح ,وسُلّت الصِّفاح " (٢).

فرسالة الرسول عليه السلام وما جاء به مصباح هداية ونور على سبيل الاستعارة , وقد عبرت عن قوة إرادته ومدى صموده , وتأثيره في القلوب , وإخضاعه القوم ببيان القرآن الكريم ومعجزته , عبرت عن ذلك بقولها :" قرنه نطاح ,ذلت له البطاح " ففي الاستعارة الأولى رسول الله الكريم كبش قوى , وسيد مطاع ,وقائد يتصدر صفوف قومه لماله من تأثير ولما لرسالته من وقع في القلوب والأرواح .

والبِطاح في الاستعارة الثانية تذل له وتخضع كما يخضع الناس , فالكل ينصاع ويقوى بالدين الجديد .

وهكذا نرى الاستعارة تتخلل النثر الجاهلي ,وتعبر عنها أمثال بأكملها ,وهي مع قلتها فيه , لها من الطرافة وحسن الاستخدام ,والارتباط بالموقف ,والتجربة الحيوية , ما

١- امالي القالي ج١ /١٦١ – وخَتَلهُ خَتْلا , وخَتْلانا خَدَعه عن غَفْلة , ويقال خَتَله في الحرب : داوَرَهُ وطلبه من حيث لا يشعر , وختل الصيد : تخفى له ,- وخاتله : ختله وخادعه وراوغه .
٢- نهاية الأرب للنويري ج٣/ ١٣١ .

للاستعارة في الشعر الجاهلي , تسهم في توضيح الرؤية ,وتترجم عن خيال عميق ارتبط بأحاسيس أصحابه ,معتمدة دائما على خامات البيئة ,وعينياتها , تصوغ منها صورها ,وتحقق ارتباطا وثيقا وقويا بين الطبيعة والفكر الجاهلي الذي نما وترعرع بين أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء بحيث أضحت صورة الاستعارة على هذا النمط الذي أسلفنا تشكل جوهر الفن الشعري الجاهلي ومرتكزة البياني .

لقد حررت الاستعارة الطاقة الشعرية المختبئة خلف هذا العالم ,وبرغم أنها أسيرة في يد النثر إلا أنها طاقة شعورية فيه لا يغفل أثرها ,ولا غنى عنها , فحيث تموج حركة النفس عند الجاهلي يموج معها التصور الاستعاري الذي هو عبور من اللغة الاشارية إلى اللغة الإيحائية وهو عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى اللغوي الثاني , أو تم من خلال مرور من **" المعنى الذهني " إلى المعنى " العاطفي "** في نموذجية تعبيرية تحددها طريقة التقديم ونظام العبارة بحيث لم تعد الاستعارة رسما للاشياء ,ولكنها رسم لما تنتجه هذه الأشياء على أساس أن الاستعارة هي السر الكامن في كل شئ تقع عليه عين الأديب الجاهلي في شعره أو منثور كلامه الأدبي على سواء .

هذا , ولقد استندت الاستعارات هنا وهناك إلى مدلولات تنتسب إلى مجالات معنوية , بوصفها – أي الاستعارات – مجازات تصويرية , بحيث أضحى للأدب استراتيجية تحددها الصور الستعارية ,وهي تغيير المعنى ,وتحريك الجوامد وتجديد التصورات ,والعلائق مع البيئة , وتلوين محيطها برؤى جديدة تخدم واقعه ,ويلتمس فيها صلة بحيواته ونفسه وأفكاره , بل وكل كيانه .

ومن الطبيعي أن يكون لكل مثل استعاري قصة ,والقصة بوصفها قالبا من قوالب النثر , تضحى مثلا جوهريا واضح الطرافة يمكننا أن نستخلص منه طائفة من المبادئ الجمالية العامة , " فهي أنصع الأمثلة على الإبداع الخالص , وهي تلقى صورا على العملية التخييلية بأسرها ,وكل تجربة ابتداء من أبسط مظاهر الإدراك الباطني للأشياء نوع من القصص , **وليس تصورنا للعالم سوى بناء معماري قصصي** " (١) .

ولعلي أري أن " المثل " عندما يتمخض عن عالم قصته فما هو الا خلاصة لتصور

١- راجع " الفنون والانسان " لأورين أدمان / راجع ص ٩١ / ٩٢.

هذا العالم من حولنا , إن فن المثل ملتبس غامض تصبح فيه الأفكار والخواطر تعبيرا شخصيا يكاد أن يكون "غنائيا " , ولكنه أقل فصاحة من الشعر , وهو شبيه بالشعر الغنائي من حيث هو تعبير منفرد عن قوة إدراك وذوق ، جزء من معناه يرجع إلى طريقة صياغته ووجازته .

وأخيرا , لقد شكلت الاستعارة الجاهلية الشعرية أو النثرية الخاصة الرنيسة للغة الشعرية و الأدبية بعامة , بحيث أضحت القصائد الجاهلية استعارات كبرى أو ضخمة تموج بما تموج به نفس الشاعر ورؤاه .

ونكرر فنقول : إذا كان التشبيه والاستعارات من علامات الحب , كما يقول النقاد والمحدثون , إذ إن حب الشئ يدفعنا إلى التشبيه ,والاستعاراة , فقد أضحت الاستعارة الجاهلية بوصفها النموذج المثال والجذر التي ضرب أطنابه في تربة الأصل عنوانا لهذا الحب الذي يترجم عن ارتباط وثيق بعالم الشاعر آنذاك , يرتبط معه الأديب , ويعشقه ,ويشكل منه ومن بيئته ومعطياته , أغنيته ,وقد زينتها الاستعارة درة عقدها ,ولؤلؤة نظمها ,والجزء الذي ينصهر مع جوهرها ,وأصالتها وعراقتها .

خاتمــــــــة

تحدثت في الباب الأول عن الاستعارة فنا بلاغيا , فاختص الفصل الأول بتعريف الاستعارة ,ووجدت أن معنى مصطلح استعارة في اللغة هو معناه نفسه الذي اصطلح عليه البلاغيون , ثم أوضحت صلة الاستعارة بعلم البيان , فهي جزء منه بوصفها تجلو المعاني وتوضحها ,وفي الفصل الثاني تحدثت عن أنواع الاستعارة ,ولقد حرصت كل الحرص على أن تكون الشواهد الموضحة في كل ما أوردت , حرصت أن يكون معظمها جاهليا مستنتجا أن انواع الاستعارة بكاملها وجدت في الأدب الجاهلي ومن هنا أضحى هذا التعدد والتنوع لأقسام هذا الفن الجميل لديهم , أضحى دليلا على أن فيهم ذاتا نامية بآدابها ولغتها , ثم إن في هذا دلالة واضحة على تنوع أفكارهم وتعدد آثار عقولهم وأحاسيسهم أيضا , وبمعنى آخر أصبح هذا التعدد في أقسام هذا القالب الفني المعقد واتساع وجوه التصرف في هذه الصور المركزة معنى وتخييلا أصبح هذا كله دليلا بينا على مدنية هؤلاء القوم وسعة متفينهم من ظل الاجتماع ، أي أن التنوع في أقسام هذا الفن مرتبطا باللغة وطاقتها المعنوية غدا وجها من وجوه التمدن اللغوي عند الجاهليين جروا فيه على سنن ثابت بحيث فَرَّعوا المعاني فروعا كثيرة بالمجاز والاستعارة متعددة الأقسام متباينة الأشكال والتي تنوعت بتنوع المقاصد ,وتلونت بألوان الفكر والحركات النفسية التي كان مدارها دوما على انجذاب الطبع فيهم , لإن هذا التنوع لدليل أيضا على نمو الصفات العقلية والباطنية في افرد الجاهلي بما تهيأ له من الفضائل التي هي مادة التغير العقلي في نموه وإنشائه ,وهذه الصور من صور التمدن مما انعكس أثره على اللغة وصورها المجازية لديهم .

وتحدثت في الفصل الثالث عن أحكام الاستعارة , مناقشا الحكم الأول ,وهو هل الاستعارة في اللفظ أو في المعنى منتهيا إلى أنها تكون في المعنى مؤكدا ذلك بآراء ,مناقشات النقاد والبلاغيين قدامى ومحدثين , مشيرا إلى أن مصطلح " أدعاء " الذي رآه عبد القاهر الجرجاني بديلا عن مصطلح " نقل " الذي ورد في تعريفات النقاد من قبله هو نفسه ما رأيناه في البلاغة الأوروبية الحديثة التي ترى أن الاستعارة لا تقوم على الاستبدال , بل إنها قالب يتفاعل فيه طرفاها ,وقادنا الحديث عن المعنى في الاستعارة إلى مناقشة حكم آخر وهو ,هل الاستعارة مجاز لغوي أو مجاز عقلي ؟ وانتيهت إلى

أنها مجاز لغوي وقد تفرع عن ذلك قضايا عديدة اختصت بالقرائن والعلاقات محددة غرض المتكلم في الاستعارة , ثم تلا ذلك الحكم في ترجمة الاستعارة منتهيا إلى أن

المسألة ترتبط أساسا بقضية الادعاء التي آثارها عبد القاهر وناقشها بعمق , وأيدتها الدراسة البلاغية الحديثة لدى الغربيين والعرب على السواء وخرجت من ذلك إلى أن الاستعارة لا يمكن ترجمتها سواء أكان ذلك بنثرها أم بنقلها من لغة إلى أخرى ,وأولى بنا أن نسمي الترجمة بالتفسير لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتركيب الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته وإيحاءاته وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التي أضفاها الخيال والتي لا يمكن الإحاطة بحدودها ومعالمها ,والصورة الاستعارية فوق المحدد .

وانتهيت إلى حكم آخر وهو خاص بطبيعة تركيب الاستعارة موضحا أنها تقوم على الحسّ لا على التحليل والتركيب , فالاستعارة لا تنحل إلى أجزائها التي تألفت منها , لأن التحليل يفقدها معناها وجمالها ويحول بينها وبين وظيفتها في التأثير النفسي وإثارة الوجدان ، ثم إن الإبداع فيها أساسا لا يخضع لمرحلتين , هذا بالإضافة إلى مناقشة حكم آخر وهو الفرق بين الاستعارة والكذب ,وهذا الفرق من ناحيتين اثنتين الأولى أنها مبنية على التأويل والكذب لا يجرى فيه التأويل ,والناحية الثانية أن الاستعارة يذكر معها الدليل على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوضاع ومسخ الحقائق وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هي له من حيث تذكر القرينة الدالة على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها إصرار الكاذب على كذبه , لذا كان للقرينة المهمة الأساسية القوية في إدراك هذا الفرق , لذلك فإن المبالغة التي نراها للاستعارة ليست كذبا وإنما هي من سبيل التوضيح واستقصاء الصفة وانطباع الصورة في المخيلة .

وفي الباب الثانى تحدثت عن صلة الاستعارة ببعض الفنون البلاغية كالمجاز والتشبيه والكناية ,وموضحا أن الاستعارة رغم ابتنائها على التشبيه إلا أنها ليست التشبيه , فثمة فرق بينها وبينه مما أوضح عبد القاهر الجرجاني على وجه الخصوص بعد أن خلط البلاغيون السابقون عليه بحثت السبب في أن التشبيه فاق الاستعارة الجاهلية كما مرجعا هذه الأسباب إلى عوامل بيئية واقليمية واجتماعية وفيما يختص بالفرق بين الاستعارة والمجاز وبينهما وبين الكناية أوضحت وجوه الاتفاق والاختلاف التي يمكن أن نجدها بين الاستعارة وهذه الفنون .

وانتقلت إلى الباب الثالث تحت عنوان الاستعارة وقضايا النقد ,وفي الفصل الأول منه بحثت مدى الصلة التي تربط الاستعارة بالصور الشعرية في بحوث النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين , العرب وغير العرب ,وانتهيت إلى أن الاستعارة دخلت ضمن المفهوم العام لكلمة " الصورة " فاعتبرت جزءا منها وأداة من أدوات بنائها ,ولكن ذلك لم يمنع أيضا من اعتبارها عند بعض الباحثين مرادفة للصورة الشعرية , بل إنها جوهر التعبير الشعري المصور , من هنا أتسع مفهوم الصورة الشعرية لدى نقاد العرب شأنهم في ذلك شأن النقاد الغربيين ,ولعل السبب راجع إلى أن النقاد العرب المعاصرين لم يبكونوا بمعزل عن التأثر بالتيارات الأجنبية فانتقلت المفاهيم النقدية والبلاغية إليهم مما كانت محصلته النتيجة نفسها التي رأيناها عند نقاد الغرب , إلا أن هذا يجب ألا يبعدنا عن الحقيقة التي ينبغي التمسك بها , بل والايمان بجوهرها , تلك هي الاستعارة سواء عدت بنفسها صورة شعرية أم كانت أداة جزئية من أدوات الصورة الشعرية فهي أساسها الأول ومعتمدها الرئيس بوصفها أقوى الصور امتلاء بالانفعال الشعري والعاطفي الخاص ,وبوصفها المحك الرئيسي للشاعر وشعره .

وفي الفصل الثاني الذي يبحث علاقة الاستعارة بالخيال , أو ضحت أن من النقاد العرب القدامى من استطاع أن يعي دور الخيال في تشكيل الصور الاستعارية على وجه خاص , بحيث أصبح الخيال لديهم ملكة خاصة يستطيع بوساطتها الأدباء أن يؤلفوا صورهم من إحساسات سابقة لا حصر لها وناقشت وجهه النظر الحديثة تجاه صلة الاستعارة بالخيال حتى غدت جزءا منه أو هي الخيال نفسه إن صح القول ,وبدراسة الاستعارة وعلاقتها بالخيال والصورة الشعرية تبدو لنا قيمتها ومكانتها في اعمل الأدبي وهو ما اختص بدريه وبحثه الفصل الثالث , إنها قيمة منبثقة من كون الاستعارة صورة شعرية ترتبط مع غيرها من الصور في أطار الخيال الذي صاغها لتجعل من العمل الفني قيمة جمالية كبرى .

وتتحدد قيمة الاستعارة في وظيفتها التي تتركز في المبالغة والإيجاز والإيضاح ولقد قمت بمناقشة مستفيضة توضح المقصود بكل وظيفة من هذه الوظائف ،مدعما قولى بأراء النقاد العرب وغيرهم , هذا بالإضافة إلى أن قيمة الاستعارة تحددت فيما لها من دور في التعبير عن العالم الداخلي للشاعر , فالجامع بين المستعار منه والمستعار له ليس جامعا شكليا حسيا وإنما هو الجامع النفسي ,وبمعنى آخر تعد الاستعارة البوتقة التي يتم فيها الاندماج بين الشعور واللا شعور , وبمجرد هذا الاندماج والذوبان ينبثق عالم جديد من الإمكانات مما يشارك في المعرفة الإنسانية , لأن الاستعارة بهذا تخرج لنا جزءا كبيرا من المجهول الرابض في الأعماق البشرية وبالتالي تصبح مجالا لخلق

قوالب فنية جديدة , وبظهور القوالب الجديدة تظهر الإمكانات جديدة مما يؤثر في خصوبة العمل افني , ثم إن عملية المزج بين الشعور واللاشعور تكشف عن الانفعال وتخلفه ولذلك فليس قالب الاستعارة إطارا خارجيا للعمل افني , بل هو كيانه نفسه وتعبيره الذي يحدد مضمونه أو بعبارة أخرى يحدد النمو الداخلي لهذا المضمون , ثم إن مجموع الصور الشعرية الاستعارية في القصيدة تعبر عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل القصيدة كأنها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة بوصفها وسيلة كبرى م وسائل الإدراك الخيالي , لذلك تعد الاستعارة مفتاحا مهما لشعر الشاعر , فبوساطة درسها في سياقها تقف على تيارات النفس ونزعات الإرادة مما يجعلها أداة مهمة تضيف إلى التراث الثقافي والانفعالي ما لا تضيفه الصورة الحقيقية . ومن هنا أصبحت الاستعارة أداة مشروعة من أدوات المعرفة للمجهول الرابض خلف طيات النفس , بل لقد عدت القصيدة ذاتها استعارة كبرى من منظور النقد الحديث .

وأخيرا نستطيع القول بـأن قيمة الاستعارة لم تعد محصور في كونها مجرد محسن بلاغي كما كانت في نظر النقاد القدامى , ولكنها فى ضوء الدراسات الحديثة غدت عنصرا أصيلا في نسيج الأدب , بل جوهرة وبدونها لا تكون لغة الشعر عميقة حية , فالاستعارة في الادب لغة الانفعال , بل هي الدافع الأساسي لذلك , لأنها ثمرة بحثنا عن الصفة الدقيقة التي تصف بها انفعالنا , وإذا كان لنا أن نستن معيارا لمقومات الفن قلنا : إنه الاستعارة عنوان الأصالة وصدق الرؤية في الشعر خاصة ومبعث الإحياء وما يحمل من ذبذبات المعاني وظلالها وتفاعلها وهي عنصر أصيل من عناصر الشعر لا ينكر فضله ولا يتوفر في غيره على نحو من القوة وعمق الأثر مثلما يتوفر فيه .

وفي الباب الرابع تحت عنوان "**الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة** " بحثت في الفصل الأولى منه الاسنعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي موضحا آراء النقاد كالأمدى والجرجاني والمرزوقي تجاه عيار الاستعارة في العمود , معنيا به لدى المرزوقي على وجه خاص , فقد أخذ العمود هيكله الكامل على يديه , ثم عرضت النماذج الجاهلية المحللة التي تأكد لى منها أن المرزوقي وضع عيار الاستعارة في عموده بعد أن تفحص بوعي طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبه به في الاستعارة الجاهلية , واستطاع أن يطمئن إلى أن هذه المناسبة أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والالتحام هي المثل الذي يجب أن يحتذى أصلا في كل استعارة , وهذا لا يعنى أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التي صنعت منها الاستعارة الجاهلية وإنما المهم ما في هذه الاستعارات صلات وعلاقات واضحة بين الطرفين من حيث إن

هذه العلاقة هي المسوغ أصلا لوجود الاستعارة فهي أساس حسنها ودقة التصوير فيها , بل هي أساس صدقها الفني .

ومجمل القول:إن تلك المناقشات والنتائج التي دارت حول الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي كانت كلها من حسنات هذه الاستعارة على درس البلاغة فإذا كان أهم ما ميزها بوصفها استعارة جيدة متفقة مع الطبع غير نابيه عنه ولا خارجه وجود صلة ومناسبة بين طرفيها مما جعلها واضحة ذات دلالة فنية أصيلة , فإن هذا المبدأ , مبدأ الوضوح و المناسبة بين المستعار والمستعار له يمكن أن يكون قاعدة صالحة باستمرار للحكم على الجيد والردئ منها ,والمرجع في ذلك إلى الحس والطبع المعاصرين لها , وينبغي أن نعلم أن هذا الأساس التي وضعته الاستعارة الجاهلية لا يجب أن يساء فهمه على أنه تضييق لدائرة الإبداع في الاستعارة وخلق الجديد من صورها , لقد أساء النقاد فهم الوضوح لأن مسألة الوضوح مسألة نسبية فربما كان الناقد قليل حظ من الثقافة فيذم الاستعارة لغموضها عليه وربما لم يفهم الأثر النفسي الذي يلون الاستعارة بلون خاص , ومن هنا يفرض الناقد ذوقه الشخصي على الاستعارة ,وبمعنى آخر إن الوضوح أساسا لا يتعارض مع مبدأ الإبداع والخلق الأدبي , إنه يعد كذلك لو فهم في حدود المواد التي صيغت منها الصور الاستعارية الجاهلية فقط , بحيث لا تتعدى مادة الاستعارة حدود ما جرت عليه تقاليد العرب في استعاراتها وحسب , وهذا ما حدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على ثقافات أو علاقات جديدة وخاصة ما كان منها عقليا , لذلك فهما كان أمر نبو الاستعارة عن ذوق طائفة من الناس في وقت مالم تعاصرها أذواقها أصلا أو لم تتعود طباعهم عليها , فإن هذا لا ينفى أن مبدأ الوضوح والمناسبة بين طرفي الاستعارة والذي تمحض أصلا عن طبيعة تكوين الاستعارة الجاهلية ينبغي أن ينظر إليه من خلال الاستعارة مرتبطا بالإطار الثقافي للعصر ومتلاقيا مع ذوقه وحسه اللغوي , فما نبا مثلا عن ذوق الأمدى لمغالاته في فهم معنى الوضوح وتشدده في ضرورة وحود الهياكل الاستعارية القديمة وعدم الخروج عما رسمت الاستعارة الجاهلية آمنت به طائفة الشعراء المجددين ونقادهم , لأن الوضوح قائم في الاستعارة الجديدة والطرفين متلاحمان والاستعارة متفقة مع اطبع تحاكي بذلك ثقافة العصر وذوقه وتطور اللغة فيه ,واللغة دوما متطورة تستقبل الجديد من خلال صورها وفي إطار الحس اللغوي والذوق الأدبي المتعارف عليه بين أهلها .

وعلى ذلك فعمود الشعر يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء أو يطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط ,وإنما القدماء جعلوا مثلا يحتذى في الأصل والأساس بتأليف الاستعارة مع رعاية اعتبار مهم هو أن حسنها كامن في القرب والمناسبة بين طرفيها مما يجعل واضحة مفهومة غير مستكرهة أو بعيدة غير دالة .

وبعبارة أخرة - وإن هذه المناسبة لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والذوق المرهف السليم ويمكن تبعا لذلك أن تختلف باختلاف الظروف وتبدل المفاهيم والأذواق , فقد يأتي يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن رآها من تقدمهم أو تنبه إليها .

,اذن فالاستعارة تميز بقبول النفس لها وإحساس الذوق بها , وهي لذلك خاضعة لتغير الأذواق واختلاف الطبائع والنفوس , إلا أننا يجب أن نؤكد أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعنى بالكبع أن يصبح الأمر فيها فوضى وأنم يتسامع في شأنها وإنما هذه الحرية مقيدة باتباع القاعدة العامة الصالحة لكل زمان لكي يقاس عليها وهي وضوح العلاقة وظهور المناسبة بين طرفيها , لأن هذه المناسبة هي المسوغ لوجود الاستعارة أصلا مما أوضحته لنا الاستعارة الجاهلية بوصفها نمطا يحتذى على أتم ما يكون دلالة وصواب إشارة ,كما سبق القول .

وانتهيت إلى الفصل الثاني الذي يؤكد الحقيقة التي سبقت مناقشتها في الفصل السابق عند تناولي موقف الآمدى من استعارات أبي تمام ,وهي أن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعا وعلى الأخص فن الاستعارة وما يحمل من معاني التجسيم والتشخيص ,ولم يكونوا سابقين إلى هذا الفن ,وإنما المتقدمين من الجاهليين عرفوه من قبلهم واستعملوا كثيرا من ألوانه وأشكاله فقلدهم المحدثون وحذوا حذوهم اللهم إلا ما جد من جديد في صورة المعنى مما يلائم ثقافة العصر واتجاهاته ومفاهيمه الحديثة مما أوغل في البحث عنه بعض الشعراء كأبي تمام .

إذن الاستعاره فن قديم ولم ينشأ في يوم و ليله ولكنه تطور علي السنه أولئك الشعراء الجاهليين, واخص بالذات أُولئك الذين عكفوا علي شعرهم ينقحونه ويعملون فيه قرائحهم و يسهرون عليه, انهم رجال مدرسه عبيد الشعرموضوع الفصل الثاني الذي يدرس في تفصيل مفهوم الصنعه و الطبع عندهم مما يلقي ضوءًا أكبر و أشمل علي قضيه الاستعارة الجاهلية, ولنري الي أي مدي ارتبطت بعمود الشعر العربي الذي حدد للاستعارة عنوان حسنها, وأساس جودتها بوصفها استعاره طبيعية المولد و النشأة كاملة النمو و التطور, وخرجت من هذا الفصل بعد إيراد الشواهدالمحللة بأن زهيرا أُستاذ هذه المدرسة, ثم إن مدرسته لا تمثل ظاهرة فنية ولكنها كما اعتقد أولي المدارس الفنيه تأثيرا

في نقل الشعر العربي من مرحله التلقائيه والطبع العفوي إلي مرحلة الخلق القائم علي الإدراك والفهم بوسائل التحبير الفني واستطعت أن أحدد الخصائص الفنية للاستعارة عند شعراء هذه المدرسة ملخصة فيما يلي:-

اولا : ارتباطها بمصطلح عبيد الشعر
ثانيا: جمعها بين الصنعه و الطبع و ارتباطها بعمود الشعر
ثالثا: مصاحبه النزعة العقلية لها .

امام الباب الخامس فقد تحدثت فيه عن الاستعارة الجاهلية بين البيئة و الأديب مختصا الفصل الأول بدراسه علاقة الاستعارة الجاهلية ببيئتها عارضا العديد من النماذج الاستعارية الجاهلية مستنبطا خصائصها مرتبطة ببيئتها فيما يلي:

أولا: واقعيه الصورة الاستعارية ووضوحها و اعتمادها علي عالم الحواس, بمعني أن الاستعاره استمدت من حيواتِ العرب في الجاهليه فصورت البيئه اصدق تصوير , وهو تصوير واضح جلي لاخفاء فيه بسيط لا غلو فيه بعيد عن المبالغه و التعقيد, ولا شك ان البساطه و الوضوح اثران من اثار البيئه و صفاء الذهن واعتدال المزاج وهما يدلان علي عقليه هادئه لا اضطراب فيها ولا قلق, ولا غموض ولا تفلسف, ولن هذا التعلق بالواقع جعل وجه المشابه بين طرفيها صورة منعكسة عن هذا الواقع يترك لها من الدلاله وقوه الاداء عن النفس ما لا سبيل الي التعبير عنه بسواها من اساليب التعبير, وهذا النحو من التعبير هو ما اطلق عليه القدماء(**إصابة التشبيه**).

استمدت الاستعاره الجاهلية من عالم الحيوان, ومن الحياة الانسانيه, ومن البيئة الطبيعيه, ولعل المنبع الاول من أغزر المنابع التي اعتمد عليها الشعراء الجاهليون في استعاراتهم, فقد استغلوا حيوان الصحراء ووحشها وطيرها مادة لهذه الاستعارات, وقد ظفرت الناقه بالنصيب الأوفي بوصفها عنصرا مهما من عناصر حيواتها, ومهما يكن من ظهور الحضارة ووضوح اثرها في استعارات قليلة جدا إلا أن الطابع العام الذي صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوي الذي بقي أثره في التعابير اللغويه الحقيقية, وهذا الطابع البدوي تمثله بجلاء تلك القوالب الاستعاريه المستمده من الناقه و الجبل و الوحش و الظباء و الصخور و الرحي و الحبل و غير ذلك, ومن هنا فالخيال الاستعاري خيال منتزع من حيواتهم , فيه كثير من الجمال و الصدق, وفيه كثير من الاتزان و الواقعية, إنه صورة تمس أصول فن الجاهلين و تفصح عن تكوينهم النفسي و ميولهم و تقديسهم الطبيعه وحبهم لمجتمعهم و ارتباطهم به, إنها صورة استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر في حياته القلقه المضطربة او الساكنه الهادئة

ولقد لحظت الشاعر الجاهلي استغل في صوره الاستعاريه من ظواهرالطبيعة ما يتصل بالشدة و الرهبة او القوة, فاستعار من النار و الرحي و الوحش و الكأس المرة

ولم يستعر كثيرا من المظاهر الطبيعية التي فيها رقة و لطف وهدوء كالصباح والشروق و الاصيل ومن ثم يغلب علي الظن أن الصورة الاستعارية في مغزاها ومصادرها توحي بالكفاح والالم و القسوه والعنف أكثر ما تمثل الاستقرار و الراحة و اللين و الهدوء . وبالتالي نستطيع أن نقول , لقد اصبحت الاستعاره الجاهليه لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المحسوس , اصبحت مرتبطة ارتباطا قويا بخصائص البيئه المناخية و الاقليمية فكما ان هذه الخصائص وجهت حياه هؤلاء الناس و طريقتهم فيها فقد وجهت صورهم الاستعارية أيضا بوصفها جزءا من شخصيتهم وبيئتهم العربية.

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية اعتمدت أكثر ما اعتمدت علي حاسة البصر وهي في مقدمه الحواس المقدره للجمال والتي تدركه و تنقله إلي النفس.

ثانيا: التكرار والمحافظة : ولقد ترتب على الخاصية السابقة أن تكررت وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية المأثورة المعادة في شعرهم والتي تتصل بمواد معينة تصاغ منها الاستعارة , إن هذا التكرار ليس منشوه فقرهم الفني , بل منشوه فقر الطبيعة لأننا لا نستطيع أن نطالب الجاهلي بأن يقول أكثر مما قال إذا تذكرنا فقر الطبيعة الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع في مظاهرها وألوانها ونباتها ,المهم أنه حقق كثيرا من هذه الاستعارات تحقيقا يبهرنا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية .

إن هذا التكرار إن عُد من مظاهر الجمود فهو في الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حدا كبيرا من النضج والاستقرار , كما أنه دليل أيضا على عراقة هذا الشعر وإيغاله في القدم بما يسمح برسوخ تقاليد معينة له يصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود , إنها ظاهرة معروفة مألوفة في كثير من الآداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال وذلك أن من المسلم به أن قدرا كبيرا من أعمالنا يصدر عفويا من فيض ما رسخ في نفوسنا من معان وكلمات .

وبوجه عام لزمت المحافظة القصيدة العربية واستعمالها الشاعر الجاهلي حقيقة ومجازا ياخذ اللاحق عن سابقه كما تؤخذ الفريضة المحتومة , وإن هذا لدليل على تمكن هذه الخصلة من النفس العربية ,ولقد أكتسبت هذه الخلة الاستعارة واللغة في صورتها وفير

جوهرها قوة داخلية خاصة وحركة ذاتية جعلتها تساير الحياة وتجاري الطبيعة دون أن تتحول هذه المجاراة إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة , فيموت وضع ليقوم وضع, وتذهب صورة لتحل محلها أخرى ,وممن هنا أصبحت الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير الانفعالي للنفس الجاهلية ,ومن هنا أيضا تعد المثل للعبارة الفنية الجاهلية ,وفيها أودع الشعراء الجاهليون كل أمجادهم النفسية والعقلية .

ولست أشك في أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية - إذ أردنا مزيدا من الأسباب - فلقد دعت هذه الحياة إلى ذلك لأنها قائمة على وحدة القبيلة والوحدة هي أساس ذلك المجتمع والقبيلة هي الصورة الوحيدة من صور الاجتماع التي تستطيع حياة البداوة أن تحققها , ثم إن أفراد القبيلة يتساوون في النصيب الذي يصيبه كل من الثروة لا يوجد بينهم فارق ذو شأن ومصدر الحصول على الرزق واحد لديهم فتتشابه به أعمالهم وتتحد وتتشابه تبعا لذلك شخصياتهم فلا يوجد بينهما تنوع شديد مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث أدبي تنطبع فيه أخيلتهم ومظاهر تفكيرهم ,وبالتالي يحق لنا أن نقول : إن هذا التكرار دليل قوي على أن الشعر الجاهلي تراث جماعي ,ولم يكن تراثا فرديا إلا أننا لا نستطيع القول بأن التفاوت غير موجود , ولكن لكل استعمال ارتباط معين في نفس الشاعر وارتباط بتجربته الخاصة ورؤيته الذاتية .

ولعل هذا ما يفسر لنا قيمة الاستعارة في الأدب الجاهلي - فقيمتها إنما تكمن فيما نجده من فروق في استخدامها رغم اتحاد المادة التي صنعت منها أصلا وهذا هو المنهج الذي تلتقي فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة والذي يرى أن التباين في الصياغة لا يوجد الا إذا وجد تباين في الإحساس .

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية الثالثة ووهي اعتماد الاستعارة الجاهلية على التشخيص والتجسيد ,وقد تصور الجاهليون الحياة في كثير من الجوامد أي انهم لم يعرضوا علينا استعاراتهم الحسية جامدة بحيث تنشر الملل في نفوسنا ,وفقد أشاعوا فيها الحركة وبثوا كثيرا من الحيوية بما أضافوا إليها من سمات التشخيص والتجسيد وفي هذا يتمثل المعنى الدرامي في التصوير الاستعاري والتشبيهي على سواء فضلا عن ان في التجسيد والتشخيص يتحلى معنى التصوير البلاغي ,وما من شك في أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضا من حياتهم التي لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات ,فهم دائما راحلون وراء الغيث ومساقط الكلأ ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أي معنى

وصفوة أو عبروا عنه متحركا لا واقفا جامدا , لذلك كانت الحركة والتجسيد أساس استعاراتهم , إنها الحركة المستمدة من حياتهم المتنقلة ,وهذه الحركة في حياتهم تعني عدم الثبات والاستقرار ,وبالتالي عدم الوقوف عند شئ وإطالة النظر فيه في غالب الأحيان ,ومن هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا أن نربط بين حياة التنقل هذه وقلة الاستعارة في أدب الجاهليين وهي لا شك مرتبطة بالمعاني فكما نرى الشاعر الجاهلي لا يكاد يقف عند معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزه إلى معنى آخر يخطر بذهنه , كذلك لا نراه يصبغ شعره كثيرا بالاستعارة , بل غلب عليه فن التشبيه لما يتفق وسرعة هذا التنقل.

لقد حاول الشاعر الجاهلي بذلك التمعن في الأشياء والتعمق في الأفكار بوساطة هذا التجسيد , لذا نستطيع أن نقول إن الاستعارة لدى الجاهليين كانت مكنية أكثر منها تصريحية .

وفي النهاية طرحت هذه الاسئلة وأجبت عنها بمناقشات مطولة مطبق عليها :

ما الدوافع والأسباب التي ألجأت الجاهلي إلى هذا التشخيص ,وهل التشخيص مقياس جودة بالفعل ؟ وإلى أي مدى استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربه بوساطة التشخيص أو التجسيد , كيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة في هذا التوصيل ؟

أما الفصل الثاني من هذا ألباب فقد كان إجابة تطبيقية تحليلية للسؤال الأخير وخلاصة الإجابة عنه – أن الشاعر الجاهلي أقبل باستعاراته على حقائق الكون والحياة إقبال فنان وأدى هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحييها أمامنا شاخصة من خلال استعاراته , ينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤية فيعدينا بعدوى انفعاله ووجدانه , استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربه عن طريق هذه الفن الجميل بحيث أصبحت الاستعارة لديه أداة فعالة في هذا التوصيل .

استخدم خياله الشعري في تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها والتسامي بها ليخرج بخلق جديد بوساطة استعاراته , لقد استطاع أن ينجح في جعل نفسه عنصرا من عناصر الصورة الاستعارية , بل هو البعد الرئيسي فيها تحمل في كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه , كما كان دقيقا في مراعاة صنوف التشابه التي تربط ما

بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ,وبمعنى آخر استطاع أن يربط بين الموضوع وإحساسه أو بين الحقيقة الواقعية ووجدانه الذاتي ,وهو ما يسنى في النقد الحديث بالمعادل العاطفي للفكر , مما يزيدنا وعيا بتجربته وتعمقا لمغزاها وفي الترقي بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتحليل والتعاطف , ذلك لأن الشاعر الجاهلي امتاز بالحساسية والتوفر العاطفي وبدقة الملاحظة والقدرة على الرؤية الجلية والتذكر الحي لتجربته بحيث استطاع أن يصنع لنا هذا القالب الفني يحمل فكره منصهرا مع انفعاله , كل ذلك من خلال نجاح الشاعرالجاهلي في تنظيم العلاقة بين النفس والأشياء ثم تنظيم العلاقة بين الأشياء بعضها وبعض ,وهذه هي وظيفة الشاعر الأصيل .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية في هذا الأطار الذاتي أضحت رمزا والرمز تفاعل بين شيئين , أحداهما ظاهر والآخر خفي ,أما الظاهر فهو عالم الحس وأما الخفي فهو عالم النفس والشعور ,ولقد اغترف الرمز من منهلين : المنهل الطبيعي المتمثل في البيئة الجاهلية , وهو النهل العذب الذي صدر عنه الرمز الجاهلي ,والمنهل الثقافي هو ما في المجتمع من أساطير وتقاليد وعادات وتفاعل ,وهو قومي في طبيعته ,فلكل قوم ثقافتهم وعاداتهم .

ونعود فنقول إن التكرار الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق هو الذي يفتح أعيننا على هذا الرمز الخاص أو الصورة التخيلية , فإذا ما كر الشاعر استعارات معينة , فأن تلك الاستعارات تضحى رموزا خاصة به ,ولذلك بات من غير المعقول القول بأن وظيفة الاستعارة في الشعر الجاهلي هي التزيين والتوضيح فقط , وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبه به , إذا كثر ترددهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين .

وفي الفصل الأخير من هذا الباب تحدثت عن الاستعارة في النثر الجاهلي , وهي مع قلتها فيه وخفوت لونها , لها من الطرافة وحسن الاستخدام والارتباط بالموقف والتجربة ما للاستعارة في الشعر الجاهلي , تسهم في توضيح الرؤية وتترجم عن خيال أصيل ارتبط بحس صاحبه , تعتمد دائما على خامات البيئة , تصوغ منها موادها وتحقق

ارتباطا وثيقا وقويا بين الطبيعة والفكر الجاهلي الذي نما وترعرع بين أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء .

هذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث مما لا يعني عن وجود غيرها مما تفرع عن أساسياته في داخله ومما لا يقل أثر وأهمية عما ورد في هذه الخاتمة , إنما هي عجالة ينبغي ألا تصرف القارئ عن تتبع الجزئيات المهمة والمتعددة الداخلة في أبوابه وفصوله .

وأرجو أن أكون قد وقفت في سد بعض الفراغ في دراسة هذا الفن الجميل , الذي وصفه "ابن الأثير" بقوله :
" وهذا الموضع الذي نحن بصدد ذكره وهو " **الاستعارة** " كثير الإشكال , غامض الخفاء (١.

فإن كنت قد قصرت فما أنسب الكمال لنفسي ,والكمال لله سبحانه وتعالى وحده ,وحسبي أني حاولت .

والله ولي التوفيق والرشاد , إنه نعم المولى ونعم النصير .

الدكتور / أحمد عبد السيد الصاوي

---

١ - المثل السائر / ج٢/٧٠

ثَبَت المصادر والمراجع

أولا : أهم المصادر والمراجع العربية :

- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي البصري المتوفي ٣٧٠هـ):

١-الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي المتوفي في الموصل عام ٢٣١هـوأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي المتوفي عام ٢٨٤\هـ بتحقيق الشيخ السيد احمد صقر – طبقة وزارة الثقافة .

- إبراهيم سلامة (دكتور) .

٢- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان – (ط١) – الأنجلو المصرية ١٩٥٠ .

- الأبشيهي (شهاب الدين أحمد) .

٣- المستطرف في كل فن مستظرف – مكتبة محمود توفيق / مصر ١٩٣٣ .

- ابن الأثير(ضياء الدين احمد اسماعيل بن سعيد الشافعي الحلبي المصري المتوفي ٦٣٧ هـ)

٤- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانه – طبع ونشر نهضة مصر (ط٢) ١٩٧٣ .

- إحسان عباس (دكتور)

٥- فن الشعر (ط بيروت ١٩٥٥).

- أحمد الشايب (الأستاذ).

٦- **الأسلوب** (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) (ط٤) نهضة مصر .
٧- **أصول النقد الأدبي** – المطبعة الفاروقية بالإسكندرية – نشر نهضة مصر ١٩٥٥ .

- **أحمد ضيف .**

٨- **مقدمة لدراسة بلاغة العرب** (ط١) – مطبعة انور – القاهرة ١٩٤٣ .

- **أحمد عبد السيد الصاوي (دكتور)**

٩- **النقد التحليي عبد القاهر الجرجاني** – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب – الاسكندرية ١٩٧٩ + ط الانتصار بالاسكندرية ٢٠٠٤ .

١٠- **مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجاني** – دراسة في البلاغة والنقد – ط دار الأندلس الإسكندرية ١٩٨٤ .

١١- **مفهوم الجمال في النقد الأدبي (أصوله وتطوره)**- (ط١) – مركز الاسكندرية للجمع التصويري ١٩٨٤ .

١٢-**مفهوم المبالغة في الفكر النقدي والبلاغي** – دراسة تطبيقية تحليلية – (ط١) الإسكندرية مطبعة قدري ٢٠٠٠سنة ١٩٩٦ + (ط٢) – مطبعة الانتصار – الاسكندرية ٢٠٠٥ .

- **أحمد كمال ذكي (دكتور) .**

١٣- **الأساطير** – المكتبة الثقافية –القاهرة – أول مارس ١٩٦٧ .

١٤- **النقد الأدبي الحديث أصوله ، واتجاهاته**- الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧ .

- **ابن أبي الأصبع المصري (ت٦٥٤هـ)**

١٥- **بديع القرآن** – تقديم وتحقيق الدكتور حفني شرف (ط١) نهضة مصر ١٩٦٧.

- **الأصمعي (أبو سعيد بن قريب المتوفي ٢١٦ هـ)**

١٦- **الأصمعيات** – تحقيق الشيخ احمد شاكر والأستاذ عبد السلام هارون (ط١) دار المعارف بمصر ١٩٦٤ + (ط٢) ١٩٧٦ .

- **الأعشى (ميمون بن قيس) .**

١٧- **ديوان الأعشى** – تحقيق الدكتور محمد محمد حسين – مكتبة الآداب – مصر ١٩٥٠ .

- **امرؤ القيس**

١٨- **ديوانه** – تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم (ط٣) دار المعارف ١٩٦٩ .

- **أمين الخولي . (الأستاذ).**

١٨- **فن القول** – دراسة مقارنة تصيِّر البلاغة فن القول – دار الفكر – ط الحلبي القاهرة ١٩٤٧م.

١٩ – **مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب** – دار المعرفة (ط١) ١٩٦١.

- **إنصاف جميل الربضي (دكتور).**

٢٠- **بين الفلسفة والإبداع** – دار الفكر – عمان – الأردن ١٩٩٥.

- أوس بن حجر .

٢١- ديوان أوس – تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم – دار صادر – بيروت ١٩٦٠ م.

- بدوي طبانة (دكتور).

٢٢- أبو هلال الفكري ,ومقاييسه البلاغية (ط٢) الأنجلو المصرية .

٢٣- البيان العربي – الأنجلو المصرية (ط١) ١٩٥٦.

- بشر بن أبي خازم

٢٤- ديوان بشر - تحقيق الدكتورة عزة حسن ط وزارة الثقافة السورية – دمشق ١٩٧٢م.

- بشرى صالح (دكتور) .

٢٥- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (البيان العربي)- الأنجلو المصرية (ط١) ١٩٥٦ .

- بهاء الدين العاملي (ت ١٠٣١هـ)

٢٦- الكشكول – تحقيق الزراوي (ط الحلبي) – مصر ١٩٦١.

- التفتازاني (سعد الدين – ت ٧٩١هـ)

٢٧- مختصر العلامة سعد الدين التفتازي على تلخيص المفتاح للإمام الخطيب القزويني في علم المعاني والبيان والبديع – ط القاهرة (بدون)

• تمام حسان (دكتور)

٢٨ – الأصول – دراسة ايبستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي نشر دار الثقافة – الدار البيضاء – المغرب (ط١) ١٩٨١.

• أبو تمام

٢٩- ديوان أبي تمام – بشرح الخطيب التبريزي- تحقيق . محمد عبده عزام ذخائر العرب – دار المعارف – مصر ١٩٧٦.

• التنوخي (الإمام زين الدين أبو عبد الله بن محمد أحمد – أحد أعيان المائة السابعة للهجرة .

٣٠- الأقصى القريب- (ط السعادة بمصر) – بدون .

• الثعالبي (الإمام أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل – المتوفي ٤٣٠هـ)

٣١- كتاب فقه اللغة وأسرار العربية (ط١) المطبعة الأدبية – مصر ١٣١٧هـ.

• ثعلب (أبو العباس أُحمد – المتوفي ٢١٩ هـ)

٣٢- قواعد الشعر – ط مصطفى الحلبي – القاهرة ١٩٤٨ .

• جابر عصفور (دكتور) .

٣٣- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – ط دار المعارف ١٩٨٠ .

٣٤- **مفهوم الشعر** – دراسة في التراث النقدي والبلاغي – ط دار الثقافة القاهرة ١٩٧٨.

- **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ المتوفي ٢٥٥هـ)**

٣٥- **البيان والتبين** (ط١) ١٩٥٠ .

٣٦- **الحيوان** – (ط١) – هارون – مطبعة الحلبي مصر ١٩٣٨ .

- **الجرجاني (أبو الحسن السيد الشريف على بن محمد بن على السيد الحسيني الحنفي المتوفي ٨١٦هـ)**

٣٧- **التعريفات** – ويليها رسالة في بيان اصطلاحات الصوت لمحي الدين بن عربي صححه احمد سعد على – نشره مصطفى الحلبي – مصر ١٩٣٨ .

- **الجرجاني (القاضي على بن عبد العزيز – المتوفي ٣٦٦ هـ)**

٣٨- **الوساطة بين المتنبي وخصومه** – تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوي – ط الحلبي – دار إحياء الكتاب العربي (بدون).

- **ابن جني (أبو الفتح عثمان – المتوفي ٣٩٢هـ)**

٣٩- **الخصائص** – تحقيق محمد على النجار – ط دار الكتب - ج١ ١٩٥٢+ ج٢١٩٥٥+ ج٣١٩٥٦+ طبقة الهيئة العامة لتصور الثقافة – تقديم الدكتور عبد الحكيم راضي ٢٠٠٦ م.

- **حاتم الطائي .**

٤٠ **شرح ديوان حاتم** – شرحه ابراهيم الجزيني دار الكاتب العربي – بيروت – لبنان (ط١)١٩٦٨ .

• **حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)**

٤١- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** – تقديم وتحقيق محمد الحبيب الخوجة – ط تونس ١٩٦٦ .

• **حامد عبد القادر (دكتور) .**

٤٢ – **دراسات في علم النفس الأدبي** – المطبعة النموذجية – القاهرة ١٩٤٩ .

• **حسان بن ثابت**

٤٣- **ديوان حسان** – بتحقيق د. سيد حنفي – مراجعة حسن كامل الصيرفي ط وزارة الثقافة – الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ .

• **حسن أحمد عيسى (دكتور)**

٤٤- **الإبداع في الفن والعلم** – عالم المعرفة – الكويت – ديسمبر ١٩٧٩ م .

• **الحصري القيرواني (أبو اسحاق ابراهيم بن على) .**

٤٥- **زهر الآداب ,وثمر الألباب** – تحقيق على البجاوي – دار إحياء الكتب – ط عيسى الحلبي – (ج١) – (ط١) ١٩٥٣ .

• **الحطيئة**

٤٦- **ديوان الحطيئة** – بشرح ابن السكيت والسكري – تحقيق نعمان أمين (ط١) نشر مصطفى الحلبي – مصر ١٩٥٨ .

* **حفني شرف (دكتور)**

٤٧- **الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق** – (ط١) – نهضة مصر ١٩٦٥ .

* **حمادي صمود (دكتور)**

٤٨ – **في نظرية الأدب عند العرب** (ط النادي الأدبي الثقاي بجدة – السعودية ١٩٦٠ ١٤١١هـ)

* **الخنساء**

٤٩ **ديوان الخنساء** – ط دار بيروت ١٩٦٣+ ط الروائع – مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ .

* **درويش الجندي (دكتور) .**

٥٠- **النظم القرآني في كشاف الزمخشري** – ط دار نهضة مصر ١٩٦٩ .

* **الرازي (الإمام فخر الدين بن ضياء الدين عمر – المشهور بابن الخطيب أو ابن خطيب الري – المتوفي ٦٠٦ هـ) .**

٥١- **المحصول في علم الأصول** – تحقيق الدكتور طه جابر فياض – رسالة دكتوراه مخطوطة – كلية الشريفة – بالمدينة المنورة ١٩٧٢ .

٥٢- **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز** – ط القاهرة ١٩٧٢ + ط دار العلم للملايين تحقيق ودراسة الدكتور بكري شيخ أمين – (ط١) – بيروت – لبنن ١٩٨٥ .

- ابن رشد (الوليد – ت ٥٩٥هـ)

٥٣- **تلخيص كتاب أُرسطو طاليس في الشعر – ومعه جوامع الشعر للفارابي –** تحقيق وتعليق د. محمد سليم سالم – ط المجلس الأعلى للشئون الاسلامية – القاهرة ١٩٧١ .

- ابن رشيق (أبو على الحسن – المتوفي ٤٥٦هـ)

٥٤- **العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده** (ط أمين هندية ١٩٢٥+ ط بيروت ١٩٦٧+ ط الجيل – بيروت لبنان – الطبعة الرابعة ١٩٧٢ .

- الرماني (أبو الحسن على بن عيسى المتوفي ٣٨٦هـ)

٥٥- **النكت في إعجاز القرآن** – ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرىن – تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام – والأستاذ محمج خلف اللىع – ط دار المعارف (ط ٢) ١٩٦٨ + (ط ٤) – دار المعارف ١٩٩١ .

- روز غريب

٥٦- **النقد الجمالي و اثره في النقد العربي** – ط دار الفكر العربي – بيروت – لبنان ١٩٩٣.

- زكريا ابراهيم (دكتور)

٥٧- **فلسفه الفن في الفكر العاصر** – نشر مكتبه مصر – الفجاله – القاهره(بدون)

- زكي مبارك (دكتور)

٥٨- **الموازنه بين الشعراء** – دار الكاتب – القاهره ١٩٣٦.

- الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر المتوفي ٥٣٨ هـ)

٥٩- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (ط١) – المطبعه العامرة ١٣٨٥ ه.

---

* زهير بن ابي سلمي

٦٠- **ديوانه** –ط دار البيان – بيروت ١٩٦٨ + شرح ديوان زهير – صنعه الاعلم الشنتمري – تحقيق د/ فخر الدين قباوه – منشورات دار الافاق – بيروت لبنان (ط٣) ١٩٨٠.

---

* الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد)

٦١- **شرح المعلقات السبع** – نشر دار الفكر العربي – حلب – سوريا ١٩٨٢ + ط دار صادر- بيروت- لبنان ١٩٦٣.

- السبكي (أبو حامد بهاء الدين المتوفي ٣٧٣ م)

٦٢- **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**- ومعه مختصر السعد للقزويني ومواهب افتاح للمغربي (ط١) – بولاق (ج٤) ١٣١٧ هـ

---

* السدوسي (ابوفيد مؤرج عمر – المتوفي هـ)

٦٣- **كتاب الأمثال**- حققه د/ رمضان عبد التواب- نشر الهيئة المصريه العامه للتأليف والنشر ١٩٧١.

- السكاكي (ابو يعقوب يوسف المتوفي ٦٢٦هـ)

٦٤- **مفتاح العلوم** – ط مصر ١٣١٧هـ.

- **ابن سلام (الامام الحافظ ابو عبيد القاسم بن سلام- المتوفي ٢٢٤ هـ)**

٦٥- **كتاب الأمثال**- حققه وقدم له الدكتور عبد المجيد قطامن – دار المأمون للتراث – دمشق- بيروت(ط١) ١٩٨٠.

- **ابن سنان الخفاجي (الامير ابو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان – المتوفي ٤٦٦ هـ)**

٦٦- **سر الفصاحة** – صححه وعلق عليه. ا . عبد المتعال الصعيدي- ط ونشر محمد صبيح ١٩٥٢ + ط بيروت – دار الكتب العلميه (ط١) ١٩٨٢.

- **سيد حنفي (دكتور)**

٦٧- **الشعر الجاهلي**- مراحله و اتجاهاته الفنية- الهينه المصريه العامه ١٩٧١.

- **السيد المرتضي (ابو القاسم علي بن الطاهر ابو احمد الحسين المتوفي ٤٣٦ هـ)**

٦٨- **الأمالي** – تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم – ط دار الكتب مصر /١٩٥٤.

- **ابن سينا (-٤٢٨ هـ)**

٦٩- **الشفاء**- (الشعر ج٩) – تحقيق د/ عبد الرحمن بدوي – نشر الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦.

- **السيوطي**

٧٠ -**الإتقان في علوم القران. (ط٢)** – المطبعه الأزهرية ١٩٢٥

٧١ – **المزهر في علوم اللغه و انواعها**- شرح و تعليق محمد احمد جاد المولي وعلي البجاوي- ومحمد ابو الفضل ابراهيم- دار احياء الكتب – عيسي البالي(بدون) + ط القاهره- دار التراث-جزءان(بدون).

• **الشريف الرضي (ت ٤٠٦ هـ)**

٧٢- **تلخيص البيان في مجازات القران**- تحقيق محمد عبد الغني حسن(ط١) – عيسي البابي الحلبي – القاهره ١٩٥٥.

• **الشَّمَّاخ بن ضِرَار الذبياني**

٧٣- **ديوانه** – تحقيق و شرح د/ صلاح الدين الهادي- دار المعارف- ذخائر العرب ١٩٧٧.

• **شوقي ضيف (دكتور)**

٧٤- **البلاغه- تطور و تاريخ** – ط دار المعارف ١٩٦٥

٧٥- **الفن و مذاهبه في الشعر العربي** – منشورات مكتبه الأندلس بيروت ١٩٥٦

٧٦- **في النقد الأدبي** (ط٢) دار المعارف

• **الصولي (أبو بكر محمد بن يحيي الصولي المتوفي ٣٣٥ هـ) أو (٣٣٦هـ)**

٧٧- **أخبار أبي تمام** – حققه و علق عليه – د/محمد عبده عزام و د/خليل عساكر , ونظير الإسلام الهندي – منشورات دار الافاق – بيروت لبنان (ط٣) ١٩٨٠ + ط لجنه التأليف و الترجمه- القاهره ١٩٣٧.

• **ابن طبابا العلوي (ت٣٢٢هـ)**

٧٩- عيار الشعر - تحقيق د طه الحاجري و الدكتور زغلول سلام ١٩٥٦ + ط منشأه المعارف - الاسكندريه ١٩٧٩.

- طرفه بن العبد

٨٠- ديوانه - تحقيق كرم البستاني -٠ ط دار صادر بيروت لبنان ١٩٥٣

- الطرمّاح بن حكيم

٨١ - ديوان طفيل الغنوي و الطرمّاح بن حكيم - ط لندن ١٩٢٧.

- طفيل الغنوي.

٨٢- ديوان طفيل الغنوي و الطرماح بن حكيم - ط لندن ١٩٢٧.

٨٣-و ديوان طفيل- تحقيق د.محمد عبد القادر - بيروت ١٩٦٨.

- طه حسين (دكتور)

٨٤- حديث الاربعاء (ط ٩) - دار المعارف(بدون)

- طاهر حمودة (دكتور)

٨٥- دراسة المعني عند الأصوليين- ط دار الجامعيه للطباعه و النشر بالاسكندرية (بدون)

- الضبي (أبو عكرمة عامر بن عمران بن زياد الضبي - المتوفي ١٧٨ هـ)

٧٨- **المفضليات- ديوان العرب**(١) – تحقيق و شرح الشيخ احمد شاكر و أ / عبد السلام هارون + ط٢ دار المعارف بدون + ط٤ – دار المعارف ١٩٦٣.

*** عاطف جودةً نصر (دكتور)**

٨٦- **الخيال – مفهوماته ووظائفه**- ط الهينه المصريه الهامه ١٩٨٤.

- **عامر بن الطُّفيل**

٨٧- **ديوان عامر بن الطفيل**, وعبيد الابرص- بتحقيق "لايل" ١٩٢٣

- **عبد الحميد جيدةً**

٨٨- **التخييل و المحاكاة في التراث الفلسفي و البلاغي**- منشورات دار الشمال (ط١) – دار المعرفه- القاهره ١٩٥٨

- **عبد الحميد يونس (دكتور)**

٨٩- **الأسس الفنيه للنقد الادبي**- ط دار المعرفه- القاهره١٩٥٨.

*** ابن عبد ربه(الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلس المتوفي ٣٢٨ هـ)**

٩٠- **العقد الفريد** – شرحه وضبطه, وصححه وعنون موضوعاته, ورتب فهارسه الدكتور أحمد أمين- وأحمد الزين- وإبراهيم الابياري- تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ط السعاده بمصر- المكتبه التجاريه ١٩٤٧)
+ ط دار الفكر – بيروت- لبنان بتحقيق محمد سسعيد العريان (بدون)

- **عبد الرحيم بن احمد العباس- المتوفي ٩٦٣ هـ)**

٩١- **معاهد التنصيص علي شواهد التلخيص** – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ج٢) ط السعادةً بمصر- المكتبه التجاريه ١٩٤٧.

• عبد العزيز الأهواني (دكتور) .

٩٢- ابن سناء المُلْك و مشكلهٌ العقم و الابتكار في الشعر - الأنجلو المصريةً ١٩٦٢.

• عبد العزيز حمودةْ (دكتور)

٩٣- المرايا المقعَّرةَ- نحو نظرية نقدية عربيةً - عالم المعرفة- عدد ٢٧٢ الكويت- مطابع الوطن - اغسطس ٢٠٠١

• عبد العظيم المطعني (دكتور)

٩٤- التشبيه البليغ - هل يرقي إلي درجه المجاز؟ . نشر دار الأنْصار- القاهلره ١٩٨٠

٩٥- (الحكمةَ, و المثل, و المثال)- ضمن بحوث مجله كليه اللغه العربيه- جامعه ام القري بمكه المكرمه عدد ١٤٠٥ه

• عبد القادر حسين (دكتور)

٩٦- القرآن و الصورةَ البيانيةَ- ط دار نهضه مصر ١٩٧٥.

• عبد القادر الرَّبَّاعي (دكتور)

٩٧- الصورَه الفُنيـةَ في النقد الشعري- دراسةَ و تطبيق- ط دار العلوم- الرياض- السعوديهً ١٩٨٤

• عبد القاهر الجرجاني (الشيخ الإمام مجد الاسلام ابو بكر بن عبد الرحمن ابن محمد الجرجاني المتوفي ٤٧١ هـ)

٩٨- **أسرار البلاغة**- قرأه وعلق عليه أبو فهر, الشيخ محمود محمد شاكر- نشر دار المؤمَني بجده – الطبعه الأولي ١٩٩١+ نشخه بتعليق أحمد مصطفي المراغي المكتبه التجاريهَ ١٩٤٨.

٩٩- **دلائل الإعجاز**- قرأه وعلق عليه أبو فهر – الشيخ محمود محمد شاكر – نشر مكتبه الخانجي بالقاهرة – مطبعة المدني – بالقاهره ١٩٨٤.
+ نسخه بتصحيح الشيخ محمد عبده تعليق السيد محمد رشيد رضا – مكتبه القاهره ١٣٣١هـ.

- **عبد الكريم مجاهد (دكتور)**

١٠٠- **الدلالهَ اللغويهُ عند العرب** – نشر دار الضياء- عمان- الاردن ١٩٨٥

- **عبد الله الغَذَّامي (دكتور)**

١٠١- **الخطيئه‘و التكفير** (من البنيويهَ إلي التشريحيه) ط النادي الأدبي الثقافي بجدةَ- السعوديهُ(ط١) ١٩٨٥.

- **عبد المجيد عابدين (دكتور)**

١٠٢- **الأمُثال في النثر العربي القديم** , مع مقارنتها بنظائرها في الآداب الساميه الأخري – (ط١) – مكتبةَ مصر ١٩٥٦.

---

* **عَبيد بن الأبْرص**

١٠٣- **ديوانه**- بتحقيق و شرح د/حسين نصار- ط الحلبي مصر ١٩٥٧
+ ط لندن بتحقيق (لايل) ١٩١٣.

- **أبو عبيد البكري**

١٠٤ – **فصل المقال في شرح الأمثال**, وهو شرح للكتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام- تحقيق د/إحسان عباس ودكتور عبد المجيد عابدين دار الأمانه- بيروت- لبنان.

* **أبو عبيدة (معمر بن المثنى التيمي – المتوفي ٢١٠ هـ)**

١٠٥- **مجاز القران**- عارضه بأصوله- وعلق عليه الدكتور محمد فؤاد سزكين- نشر محمد سامي امين الخانجي بمصر (ط١) ١٩٥٥.

---

* **عدنان رشيد (دكتور)**

١٠٦ – **دراسات في علم الجمال** – دار النهضة العربية – بيروت لبنان ١٩٨٥.

---

* **ابن العربي (أبو بكر محيي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتمي الطائي الأندلسي المعروف في المشرق بابن عربي, وفي الأندلس بابن العربي, ولقب بالشيخ الاكبر.**

١٠٧- **الفتوحات المكية** (ج٣)- ط بولاق – مصر ١٢٩٣هـ.

---

* **عروة بن الورد**

١٠٨ – **ديوان عروة و السموأل** . ط دار صادر – بيروت ١٩٦٤.

---

* **عز الدين اسماعيل (دكتور)**

١٠٩- **الأسس الجمالية في النقد العربي**(ط١)- دار الفكر- القاهره ١٩٥٥.

١١٠- **التفسير النفسي للأدب**- ط دار المعارف ١٩٦٢

١١١- **الشعر العربي المعاصر** – (ط٣)- دار الفكر- القاهره ١٩٧٨.

- **عز الدين بن عبد السلام (أبو محمد عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام السلمى المتوفي ٦٦٠ هـ)**

١١٢ – **مجاز القرآن** – ويسمى الإشارة إلى الإيجاز في معرفة أنواع المجاز حققه وقدم له د / محمد مصطفى بن الحاج – منشورات كلية الدعوة الإسلامية (ط ١) طرابلس – ليبيا -١٩٩٢.

- **عفت الشرقاوي (دكتور)**

١١٣- **دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي** – ط دار النهضة العربية بيروت ولبنان ١٩٧٩ .

١١٤ – **بلاغة العطف في القرآن الكريم** – ط النهضة العربية – بيروت لبنان ١٩٨١ .

- **العقاد (الأستاذ عباس محمود)**

١١٥- **ابن الرومي** (حياته من سفره) ط القاهرة ١٩٥٧+ط ١٩٦٩ .

١١٦ **ساعات بين الكتب** (ط٣) – مكتبة النهضة المصرية – مطبعة السعادة ١٩٦٩

١١٧ – **الفصول (مجموعة مقالات)** ط دار الغندور – بيروت (ط٢) ١٩٦٧ .

١١٨- **اللغة الشاعرة** (**مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية**) ط الأنجلو المصرية ١٩٦٠ + ط مكتبة غريب – دار غريب للطباعة ١٩٨٨ .

- **عَلْقمة الفحْل**

١١٩- **ديوان علقمة ,وطرفة ,وعنترة بن شداد** – دار الفكر بيروت ١٩٦٨ .

- **العلوي (أمير المؤمنين يحي بن حمزة بن ابراهيم العلوي اليمني المتوفي ٧٤٩هـ) :**

١٢٠- الطراز – (المتضمن لأسرار البلاغة ,وعلوم حقائق الإعجاز ط – المقتطف – مصر ١٩١٤ + ط دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ١٩٨٢ .

- على الزبيدي (دكتور) .

١٢١ – في الأدب العباسي (ط١) – دار المعرفة ١٩٥٩ .

- على عبد الواحد وافي (دكتور) .

١٢٢- فقه اللغة (ط٥) – نشر لجنة البيان العربي ١٩٦٢ .

- عنترة العبسي .

١٢٣- ديوان علقمة وطرفة ,وعنترة – دار الفكر – بيروت ١٩٦٨ .

- ابن فارس (المتوفي ٢٩٥هـ)

١٢٤- الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها – مطبعة المؤيد المكتبة السلفية ١٣٣٨هـ + ط عيسى الحلبي – القاهرة – بتحقيق الشيخ السيد صقر ١٩٧٧ .

- فايز الداية .

١٢٥ – جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) – ط دار الفكر – بيروت لبنان – ودار الفكر بدمشق سوريا (ط٢) ١٩٩٠ .

- أبو الفرج الأصفهاني (المتوفي ٣٥٦ هـ)

١٢٦ – الأغاني – ط وزارة الثقافة – بلإشراف محمد أبي الفضل ابراهيم نشر الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ .

- أبو القاسم الشابي .

١٢٧ – الخيال الشعري عند العرب – الشركة القومية للنشر والتوزيع تونس ١٩٦١ .

- القالي (أبو على اسماعيل بن القاسم القالي البغدادي المتوفي ٣٥٦ هـ) .

١٢٨- كتاب الأمالي – في مجلدين – الأول جزءان – والثاني كتاب الأمالي والذيل والتنبيه – نشر الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥ .

- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي المتوفي ٢٧٦ هـ) :

١٢٩- تأويل مشكل القرآن – بشرح وتحقيق السيد أحمد صقر (ط١) دار المعارف ١٩٥٤+ طبعة المكتبة العلمية (ط٣) بيروت لبنان ١٩٨١ .

١٣٠- الشعر والشعراء – تحقيق وشرح الشيخ أحمد محمد شاكر – ط دار التراث العربي (ط٣) ١٩٧٧ .

- قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة المتوفي ٣٣٧ هـ).

١٣١ – نقد الشعر – تحقيق كمال مصطفى – نشر مكتبة اخانجي – القاهرة ١٩٧٨ .

- القزويني (جلال الدين أبو عبد الله بن قاضي القضاة سعد الدين أبو عبد الرحمن القزويني – المتوفي ٧٣٩هـ).

١٣٢- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) – شرح وتعليق د / عبد المنعم خفاجي – منشورات دار الكتاب اللبناني (ط٥) ١٩٨٠ .

١٣٣- متن التلخيص – شرحه وضبطه الشيخ عبد الرحمن البرقوقي (ط١) دار الكتاب العربي – لبنان بيروت (بدون) وهي الطبعة نفسها التي طبعت بمطبعة النيل ١٩٠٤ .

- كعب بن زهير .

١٣٤- ديوانه – ط بيروت – دار الفكر ١٩٦٨ .

- لبيد بن ربيعة .

١٣٥- ديوانه – بتحقيق د / إحسان عباس ط . الكويت ١٩٦٢ .

- محمد بدري عبد الجليل (دكتور) .

١٣٦ – المجاز وأثره في الدرس اللغوي – ط الاسكندرية ١٩٧٥ .

- محمد جابر فياض (دكتور) .

١٣٧ – الكناية – نشر دار المنارة (ط١) جدة – السعودية ١٩٨٩ .

- محمد حسن عبد الله (دكتور) .

١٣٨ – الصورة والبناء الشعري – ط دار المعارف بمصر ١٩٨١ .

- محمد حسين أبو موسى (دكتور) .

١٣٩- البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية – طبع ونشر دار الفكر العربي – القاهرة (بدون) .

- **محمد خلف الله أحمد (الأستاذ) .**

١٤٠- **من الوجهه النفسية في دراسة الأدب ونقده** (ط٣) – دار العلوم الرياض – السعودية ١٩٨٤ .

- **محمد زغلول سلام (دكتور) .**

١٤١- **أثر القرآن في تطور النقد العربي** (ط١) – دار المعارف ١٩٦١ .

- **محمد زكي العشماوي (دكتور) .**

١٤٢ – **قضايا النقد الأدبي والبلاغة** – نشر دار الكاتب اعربي ١٩٦٧ + النسخة معدلة العنوان (قضايا النقد الأدبي المعاصر) نشر دار الكاتب العربي ١٩٧٥ .

- **أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي المتوفي ٥٢١هـ).**

١٤٣ – **الاقتضاب في شرح أدب الكتاب** – تحقيق أ- مصصفى السقا ، ود / حامد عبد المجيد – نشر الهيئة المصرية العامة ١٩٨٣ .

- **محمد عبد الهادي (دكتور) .**

١٤٤- **الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان** – بحث محظوظ – جامعة القاهرة برقم ١١٥٧ سنة ١٩٧٢ .

- **محمد غُنيمي هلال . (دكتور) .**

١٤٥- **دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده** – نهضة مصر (بدون) .

١٤٦- **قضايا معاصرة في الأدب والنقد** – نهضة مصر (بدون) .

١٤٧- **النقد الأدبي الحديث** – دار نهضة مصر ١٩٧٩ .

* **محمد الكردي (دكتور) .**

١٤٨- **نظرية الخيال عند جاستون باشلار** – بحث في مجلة عالم الفكر العدد الثاني ١٩٨٠ .

***محمد محمد حسين (دكتور) .**

١٤٩- **أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشي والجاهليين** – دار النهضة – بيروت ١٩٧٢+ (ط٢) القاهرة ١٩٦٢ + ط ١٩٧٣ .

---

* **محمد محمد عناني (دكتور)**

١٤٩- **النقد التحليلي** – الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .

---

* **محمد مصطفى هدارة (دكتور) .**

١٥٠ – **مشكلة السرقات في النقد العربي** – دراسة تحليلية مقارنة (ط١) – الأنجلو المصرية ١٩٥٨ .

---

* **محمد مندور (دكتور) .**

١٥١ – **فن الشعر** – مكتبة الثقافية – الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ .

١٥٢- **في الميزان الجديد** (ط٢) نهضة مصر ١٩٤٤ .

١٥٣- **النقد المنهجي عند العرب** – ط نهضة مصر (بدون) .

---

* **محمد النويهي (دكتور).**

١٥٤- الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)(جزءان) ط الدار القومية – القاهرة – بدون .

١٥٥- ثقافة الناقد الأدبي (ط٢) بيروت ١٩٦٩ .

- محمود الربيعي (دكتور) .

١٥٦ – حاضر النقد الأدبي (ط٢) – دار امعارف بمصر ١٩٧٧ .

- محمود قاسم (دكتور)

١٥٧- الخيال في مذهب محي الدين بن عربي – القاهرة ١٩٦٩ .

- المرزوقي (أبو على بن محمد بن الحسن المرزوقي المتوفي ٤٢١هـ) .

١٥٨- شرح ديوان الحماسة (ط١) – نشره احمد امين وعبد السلام هارون ط – لجنة التأليف ١٩٥٢ .

- مصطفى ناصف (دكتور)

١٥٩ – دراسة الأدب العربي – ط الدار القومية (بدون) + ط٢ دار الأندلس بيروت ١٩٨١ .

١٦٠- الصورة الأدبية - ط مكتبة مصر (بدون) ط٢دار الأندلس بيروت لبنان ١٩٨١ .

١٦١ – مشكلة المعنى في النقد الحديث – مطبعة الرسالة – مكتبة الشباب – مصر (بدون) .

١٦٢ – نظرية المعنى في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة) ط دار العلم ١٩٦٥) + ط دار الأندلس بيروت – لبنان ١٩٨١ .

• ابن المعتز (عبد الله بن المعتز ـ المتوفي ٢٩٦ هـ) .

١٦٣- البديع – شرح وتعليق د/ محمد عبد المنعم خفاجي – نشر عيسى البابي الحلبي – مصر ١٩٤٥ .

• المفضل بن سلمة (أبو طالب المفضل بن سلمة المتوفي ٢٩١ هـ) .

١٦٤- الفاخر – تحقيق عبد العليم الطحاوي – مراجعة محمد على المجار – الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ .

• المفضل الضَّبي (أبو عكرمة بن عمران بن زياد الضبّي المتوفي ١٧٨ هـ)

١٦٥- المفضليات – تحقيق وشرح الشيخ أحمد محمد شاكر والأستاذ عبد السلام هارون (ط٤) – دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

• مهدي صالح السامرائي (دكتور) .

١٦٦- تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية – نشر المكتب الإسلامي دمشق ١٩٧٧

• الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني – المتوفي ٥١٨هـ) .

١٦٧ – مَجْمَع الأمثال – حققه وفصله ,وضبط غرائبه ,وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد – جزءان – ط بيروت – لبنان (بدون) + ط السنة المحمدية مصر ١٩٥٥.

• النابغة الجعدي

١٦٨- ديوانه – منشورات المكتب الإسلامي (ط١) دمشق ١٩٦٤ .

- النابغة الذبياني .

١٦٩ – ديوانه – تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعارف بمصر ١٩٧٧ + نسخة بتحقيق كرم البستاني – دار صادر بيروت ١٩٦٣ .

- نبيلة إبراهيم (دكتور) .

١٧٠ – الرمز والأمثولة في التعبير الشعبي – بحث في مجلة البلاغة المقارنة (ألف) عدد ١٢/١٩٩٢ .

- نجم الدين بن الأثير .

١٧١ – جوهر الكنز – تحقيق د / محمد زغلول سلام – نشر منشأة المعارف الاسمكندرية . (بدون) .

- نجيب البهبيتي (دكتور) .

١٧٢- تاريخ الشعر العربي حتى آخر ق ٣ هـ - نشر مؤسسه الخانجي – القاهرة ١٩٦١.

- نصرت صالح عبد الرحمن (دكتور) .

١٧٣- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي – ط مكتبة الأقصى – عمان الأردن ١٩٧٩.

- نعيم حسن اليافي (دكتور)

١٧٤ – الشعر بين الفنون الجميلة – نشر دار الكاتب العربي – القاهرة ١٩٦٨ .

- الهذليون .

١٧٥- ديوان الهذليين – ط الدار القومية – مصر ١٩٦٥ .

- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري المتوفي ٣٩٥هـ) .

١٧٦ – جمهرة الأمثال – على هامش مجمع الأمثال للميداني – ط القاهرة ١٣١٠ هـ.

١٧٧- كتاب الصناعتين (الكتابة والسفر) ط١ ١٩١٩ + ط٢ ١٩٧١ م .

- الولي محمد (دكتور).

١٧٨- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (ط١) نشر المركز الثقافي العربي – بيروت – لبنان ١٩٩٠ .

- يحيي الجُبُوري (دكتور).

١٧٩ – الشعر الجاهلي – (خصائصه وفنونه) – ط مؤسسه الرسالة بيروت لبنان (ط٦) ١٩٩٣ .

- يوسف خليف (دكتور) .

١٨٠ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي – ط دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

المراجع الاجنبيه مترجمه

- أوستن وارين ورينيه ويلك :

١٨١- " نظرية الأدب " ترجمة محي الدين صبحي مراجعة د. حسام الخطيب ط خالد الطرابيشي بيروت ١٩٧٢ .

- آدم ميتز

١٨٢- (الحضارة الإسلامية) ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة لجنة التأليف والنشر ١٩٥٧ .

- أبركرومبي(لاسل)

١٨٣- قواعد النقد الأدبي- ترجمه د/محمد عوض محمد – القاهره ١٩٥٤م

- أرسطو طاليس

١٨٤- في الشعر – تحقيق مع ترجمه حديثه , ودراسه لتأثيره في البلاغه العربيه, للدكتور شكري محمد عياد – نشر دار الكاتب العربي ١٩٦٧م

- أرشيبالد مكليـــــر

١٨٥- الشعر و التجربة- ترجمة د. سلمي الخضراء- مراجعة توفيق صانع ط دار اليقظه – بيروت ١٩٦٣.

- آرنولدهاوزر

١٨٦-فلسفة تاريخ الفن- الألف كتاب رقم ٦٨٥- ترجمة عبده جرجس مراجعة د/ زكي نجيب محمود – ط جامعة القاهره ١٩٦٨ بمعاونة المجلس الأعلي للفنون و الآداب و العلوم.

• البير ريفو

١٨٧ - الفلسفهُ اليونانيهُ- أصولها و تطوراتها- ترجمة د/ عبد الحميد محمود وأبو بكر زكري- مكتبه دار العروبهُ القاهره ١٩٥٨.

• اليزابيث درو

١٨٨ - الشعر كيف نفهمه و نتذوقه- ترجمة محمد إبراهيم الشوش – مطبعةُ الميمنهُ بيروت ١٩٦١.

• إليوت (توماس ستيرنز)

١٨٩ - (ما الكلاسيكيه ؟) – ترجمةُ د. فائق متي .

• آلين تيت

١٩٠ - دراسات في النقد – ترجمهُ الدكتور عبد الرحمن ياغي –بيروت ١٩٦١

• اُدريك أندرسون أمبرت

١٩١ - مناهج النقد الادبي- ترجمهُ د/ الطاهر مكي (ط٢) دار المعارف بمصر ١٩٩٢

• أوستن وارين- ورينيه ويلك

١٩٢ - نظرية الأدب- ترجمة محيي الدين صبحي- مراجعه د. حسام الخطيب- (ط) خالد الطرابيشي- بيروت ١٩٧٢

- إيرنست فشر

١٩٣- ضرورة الفن – ترجمة أسعد حليم – النهضة المصرية ١٩٧١

- ايرول جنكز

١٩٤- (الفن و الحياة) – ترجمة د. احمد حمدي محمود – المؤسسة العامة للتأليف و الترجمة و النشر

- بيير فونتاني

١٩٥- نصوص من كتاب (صور المقال) – ترجمة د/أحمد درويش – م .فصول مجلد (٥) ع٣ يونيو ١٩٨٥.

- بارتن بيري

١٩٦ – آفاق القيمة- ترجمة د/عبد المحسن عاطف سلام- تقديم الدكتور زكي نجيب محمود مراجعه د. محمد علي العريان- مكتبه النهضه ١٩٦٨.

- تشارلتن

١٩٧- فنون الأدب – ترجمة د. زكي نجيب محمود – لجنة التأليف و الترجمة. القاهرة (بدون).

- جاستون باشلار

١٩٨- نظرية الخيال عند جاستون باشلار. للدكتور محمد علي الكردي, عالم الفكر . مجلد (١) عدد (٢) – حيث يترجم للمؤلف آراءه/سبتمبر (١٩٨٠)

- **جان باتيستا فيكو (أستاذ كروتشيه)**

١٩٩- منطق الشعر- ترجمة سلامة محمد – عن مجلة البلاغة المقارنة (الف) بعنوان الفلسفه و الاسلوبيه- ع١ ربيع ١٩٨١

- **جان برتلمي**

٢٠٠بحث في علم الجمال – ترجمة أنور عبد العزيز – دار نهضة مصر ١٩٧٠ .

- **جان لوى كابانس .**

٢٠١- النقد الأدبي والعلوم الإنسانية – ترجمة فهد عكام (ط١) دار الفكر بدمشق ١٩٨٢.

- **جان ماري جويو .**

٢٠٢- مسائل فلسفة الفن المعاصرة – ترجمة سامي الدروبي ط٢ دمشق ١٩٦٥.

- **جون كوين**

٢٠٣ – بناء لغة الشعر- ترجمة وتقديم وتعليق د / أحمد درويش – ط الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – مطابع الأهرام (ط١) الزهراء ١٩٩٠ .

- **جورج سانتيانا**

٢٠٤- الإحساس بالجمال – ترجمة د / محمد مصطفى بدوي – نشر الأنجلو المصرية مع مؤسسة فرانكلين – القاهرة ١٩٦٠ .

- **جون ديوي .**

٢٠٥- الفن خبرة – ترجمة د/ زكريا إبراهيم – دار النهضة – اقاهرة ١٩٦٣ .

- **جون مدلتون مري**

٢٠٦ ـ **الاستعارة** ـ ترجمة د / عبد الوهاب المسيري ـ مجلة المجلة ١٩٧١ .

- **ديفيد تشن .**

٢٠٧ ـ **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** , ترجمة د / محمد يوسف نجم القاهرة ١٩٦٣ .

- **رامان سلدن .**

٢٠٨ ـ **النظرية الأدبية المعاصرة** ـ ترجمة وتقديم الدكتور جابر عصفور ـ دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ـ القاهرة ١٩٩٠ .

- **روبرت جلكنر**

٢٠٩ـ **الرومانتيكية ـ مالها وما عليها** ـ (مختارات) ـ ترجمة الدكتور أحمد حمدي محمود ـ الهيئة المصرية العامة ١٩٨٦ .

- **روبين جورج كولونجوود .**

٢١٠ ـ **مبادئ الفن** ـ ترجمة د/ احمد حمدي محمود مراجعة أ. على إبراهيم المؤسسة المصرية العامة للكتاب والأنباء والنشر ابريل ١٩٦٦ .

- **روي كاودن .**

٢١١ـ **الأديب وصناعته** ـ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ـ مكتبة ميمنة بيروت ١٩٦٢.

- ريتشارد (إيفور أرمسترونج) .

العلم والشعر - ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي - ومراجعة

٢١٢- د/ سهير القلماوي – الأنجلو المصرية – الألف كتاب (٢٥٦).

٢١٣- **مبادئ النقد الأدبي** – ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي – مراجعة الدكتور لويس عوض – المؤسسة المصرية العامة للكتاب .

- ستانلي هايمين

٢١٤- **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة** – ترجمة د / احسان عباس والدكتور محمد يوسف دار الثقافة – ط ١٩٥٨/ وط ١٩٦٠ .

- رينيه ويلك .

٢١٥- **مفاهيم نقدية** – ترجمة د . محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت فبراير ١٩٨٧.

- ستيفن أولمان .

٢١٦ – **دور الكلمة في اللغة** – ترجمة د / كمال بشر (ط٢) مكتبة الشباب ١٩٦٩ .

- سيسيل داي لويس .

٢١٧- **الصورة الشعرية** – ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنابي – ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم – مراجعة د/ عناد غزوان اسماعيل – (ط الكويت) . – مؤسسة الخليج للطباعة والنشر .

- سيرموريس بورا .

٢١٨- **الخيال الرومانسي** : ترجمة إبراهيم الصيرفي - - الهيئة العامة للكتاب – القاهرة.

• فريدريش شيللر . (في التربية الجمالية) - ترجمه إلى العربية د / وفاء محمد ابراهيم

٢١٩ نقلا عن الترجمة الانجليزية التي قام بها Riginal Snell تحت عنوان On the Aesthetic Education of man .

• كروتشيه (بندتو) .

٢٢٠- **المجمل في فلسفة الفن** – ترجمة د سامي الدروبي – دار المعارف بمصر ١٩٤٧.

• كولردج .

٢٢١- **سلسلة نوابغ الفكر الغربي** – للدكتور محمد مصطفى بدوي +_(عرض كتاب سيرة أدبية لكولردج – النظرية الرومانتيكية في الشعر – ترجمة د / عبد الحكيم حسان – دار المعارف بمصر / ١٩٧١ .

• نورمان فريد مان .

٢٢٢- **الصورة الفنية** – ترجمة د/ جابر عصفور – مجلة الأديب الطراغية العدد (١٦).

• هـ.د. كيتو .

٢٢٣- **الإغريق** – ترجمة عبد الرازق يسرى – مراجعة محمد صقر خفاجة – دار الفكر ١٩١٢ .

• هربرت ريد .

٢٢٤- **معنى الفن** – ترجمة سامي خشبة – مراجعة د / محمد مصطفى بدوي نشر دار الكاتب ١٩٦٨+ ط – مكتبة الاسرة ١٩٩٨ .

• وليم فان أو كونور .

٢٢٥- النقد الأدبي : ترجمة صلاح أحمد ابراهيم – دار صادر بيروت ١٩٦٠ .

ثانيا : المراجع غير العربيه

ا- بلغه أجنبية

1- **Beaty and Matchett.** Poetry from statement to meaning (Oxford University New York. 1965).

2- **Caroline Spargeon. Shake-pear`s Imagery and what it tells us** (Cambridge – at the University press 1968).

3- **Christine Brook Rose. Grammar of Metaphor**: (secker and Warburg- London 1970) Reproducted and printed by "Redwood" press limited.

4- **Clemen (W H .) . The development of Shakespear`s Imagery** (London 1953)

5- **Lewis (C. Day) The poetic Image** (London 1958)

6- **Max Black, Models and Metaphors-** Studies in Language and Philosophy – (Cornel University Press, 1963)

7- **Murry (J M.) The Problem of style** (Oxford 1967)

8- **Prescot The poetic Mind** – (Poritain 1968)
The poetic of Criticism (Cambridge University 1968)

9-Read (sir Herbert) English prose style (G. Bell and Sons) London 1956.

10-Richards(I.A) Philosophy of Rhetoric (Oxford University)

New York 1936, 2and Printing 1965

11-Practical Criticism (London 1960)

12-Spender (Stephen) The making of a poem (London 1955)

13- Wallet & Warren (Austen Warren 7 Rene Wellek)

فهرس الدراسة



مطبعة الحاج صالح لطبا
٠١٦٢١٦١٢٦٦ /٠٥٠٢٠٣٤٨٢٠

Bibliotheca Alexandrina
0942341